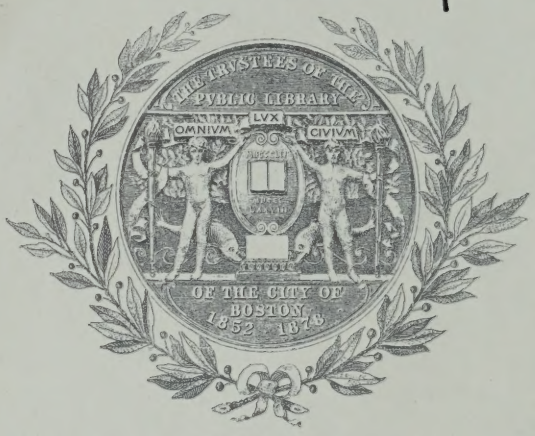
№ 8052.2.12



GIVEN BY

Nicolas Slonimsky.

Boston Public Library

Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties for so doing are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts.

This book was issued to the borrower on the date last stamped below.

Fe 28'44		
Fe 28'44		

B. P. L. FORM NO. 609: 5.2.41: 500M.

MUSIQUE
BRÉSILIENNE

8052.2472

MODERNE

9409

MUSIQUE BRÉSILIENNE

MUSIQUE
BRÉSILIENNE

8052.2472

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

MODERNE

Nicolas Slonimsky
Aug 7, 1942

PUBLIC LIBRARY
THE
BOSTON

RIO DE JANEIRO
MCMXXXVII

PRÉFACE

Le Brésil est un pays tout résonnant de chansons. Son panorama sonore est le plus riche, varié e complexe de tout le continent sud-américain. Les migrations folk-loriques les plus imprévues sont venues sédimenter ici sur un "humus" favorable. Incomplet encore en est l'alliage. Imparfaits le mélange, l'amalgame, la fusion. Le processus d'intégration va cependant se produisant par de larges enjambées, prenant par des détours capricieux et invraisemblables, se perdant par d'insolites carrefours. Un déséquilibre dans la proportion et le dosage psychologiques accorde à cette musique l'instabilité d'humeur qui la caractérise. Des musiciens et artistes russes avancent chaque jour l'affirmation de ce qu'il y a une flagrante analogie, quelquefois de l'identité, entre les états-d'âme qui régissent les folk-lores russe et brésilien. Le Russe, comme de Brésilien, est un produit ethnique extrêmement instable, ce qui nous explique peut-être bien de choses. Une puissante nécessité de captation de telles sources, tantôt pures, tantôt troubles, dans un grand torrent musical, se fait sentir chez nous. Nous les voyons couler de partout, les unes mystérieuses, chargées d'un magnétisme presque animal, venues du domaine inconscient d'un primitivisme obscur, les autres charriant dans leurs eaux des parcelles d'or de l'âme occidentale.

LES ORIGINES. LA TERRE ET SON ATMOSPHÈRE MUSICALE

À peu près la moitié du continent sud-américain. Au long de sa superficie démesurée, tous les climats. Des paysages absolûment antagoniques, des usages nuancés à l'infini. Une vaste solitude qui chante la nostalgie de la vie, et s'intériorise de force, pour éviter la dispersion et l'anéantissement du marasme. De partout s'épand un immense rayonnement musical. Les chansons et les dances de toutes sortes: les *chôros*, la *séresta*, le *fandango*, la *chula*, l'*embolada*, l'*aboio* et le *côco*, la *carretilha* et le *martello*, le *jongo* et le *batouque*, la *tôada*, la *tyranne*, la *tayéra*, le *maracatou*, l'*arrazoar*, le *lundou*, les *congadas*, les *modes* et les défis, les *acalantos*, le *catérété*, le *cortajaca*, le *miúdinho*, le *maxixe*, la marche, la valse et le tango brésiliens, curieusement déformés.

C'est une formidable fermentation de matière musicale qui s'élabore d'après la contribution disproportionnée de mille impuretés raciales, aux cris instinctifs des sauvages, aux chants d'une paisible dolence primitive, de superstition et de pur lyrisme.

La découverte. La terre n'était pas brésilienne, mais américaine. Les Américains dansaient et chantaient aux moments de commotion et de sociabilitée exaltée. Em 1556, Jean de Léry, appelé au Brésil par l'Amiral Ch. Durand Villegagnon, trouva le pays plein de musique, dont il a noté les spécimens dans son "Histoire d'un Voyage faict en la terre du Brésil". Devant lui, des "actions" furent dansées e chantées deux heures de suite, dont participaient six cents indiens. Il s'éprit de leur harmonie et de la discipline de l'ensemble.

De cette musique de caractère éminemment rituel, impregnée de magie primitive et de significations belliqueuses, nous conservons encore aujourd'hui quelques expressions bien vives, des réminiscenses rythmiques et formelles évidentes. Le *catérété* ou *catira* garde un caractère curieusement aborigène. Les sonnailles et le *réco-réco* (sorte de crécelle) sont tout ce qui reste de l'instrumental indigène, dont on fait usage encore de nos jours. Les flûtes (bois qui ronfle), les trompettes (*borés*) et les cors de chasse (*inoubias*), sont aujour-

d'hui du domaine de l'histoire et figurent dans les musées. Les phonogrammes réalisés par Koch-Grünberg et Roquette-Pinto pour les musées de Berlin et de Rio, répresentant un très précieux recueil de l'actuelle réminiscence de la vétuste musique américaine. Ils ont contribué indirectement pour renouveler le contact avec cette musique, qui reviendra de ce pas au substractum du subconscient racial.

La contribution ibérique. Toute la musique du Portugal passa au Brésil. Ce sont les *modas*, les fados, les acalantos (berceuses) et les *soláos* (sérénades), accompagnés des danses dramatiques qui prirent ici le dessus, avec tout le processus harmonieux et formel fondamental. La poétique populaire et légendaire est aussi venue dans les chansons et rondes du Moyen-âge ibérique. La tyranne, la habanéra coloniale, le *boléro* et surtout le *fandango* sont des cadeaux de l'Espagne, ainsi que le tango, qui prit chez nous la tournure du maxixe, selon l'argot de Rio. Le *fandango* n'est plus ici la vieille danse espagnole, mais le *samba* (d'origine africaine), comme on le désigne dans le midi brésilien. D'ailleurs, toute réunion dansante s'appelle aussi un *fandango.*

La musique brésilienne actuelle se remarque par les évocations musicales ou littéraires des anciens ballets champêtres, les *chegança*s et *reisados*, apportés avec les colonisateurs.

La musique portugaise a pris chez nous une certaine teinte mélancolique, déterminée par le sentiment de nostalgie envers la métropole, ou elle revint plus tard, transfigurée par l'influence ambiante du nouveau monde sud-américain.

Le nègre. L'esclavage des indiens défendu, ce furent les Espagnols qui les premiers ont poussé jusqu'au Brésil celui des nègres africains. De ce moment-là date le commencement de la grande transformation raciale que le contact incomplet avec l'aborigène revêche n'avait permis de se réaliser jusqu'alors que trés lentement.

Le nègre a réagi promptement face au milieu social qu'on lui imposait. Il chanta et dansa. Ensuit il s'empara des danses dramatiques des colonisateurs, et parvint aussi aux représentations. Il a envahi presque tout. Si l'on en excepte la *modinha* du XIX[e] siècle et quelques danses chantées d'origine amérindienne, tout est demeuré impregné du totemisme africain, de sa lascivété irrésistible e capiteuse.

Les *congos* ou *congadas*, les *maracatous*, les *batouques*, les *jongos*, les *macumbas* et *candomblés*, les *zé-pereiras*, les *ranchos* et *cordões*, des formes authentiques ou dérivées des celebrations religieuses africaines, se sont pour toujours incorporées dans notre vie populaire. Des instruments de musique typiques, beaucoup font encore entendre leurs voix élémentaires et déconcertantes comme l'*ofoché*, l'*atabaque*, le *caxambou*, le *ganzá*, la *marimbá*, la *puita* ou *cuica*, et le *pandero*. D'autres ne servent que pour les batteries, en leur prêtant des suggestions pour des improvisations folles et polyrythmiques et l'étrange polychromie des timbres, ou excellent les africains et leurs descendants, d'une incroyable virtuosité.

Le *samba*, danse chantée, dérivée du *lundou*, est un nom aujourd'hui générique pour désigner toute danse-chanson typique brésilienne. Il en a pris une importance primaciale. Comme il n'y a pas de limite précise entre les multiples genres populaires, le *samba* est de nos jours confondu avec la *seresta*, (chanson populaire pour soliste accompagné d'un ensemble d'instruments divers). Le *chôro*, genre de première importance, était déjà connu au Brésil bien avant que le "jazz" eût été révélé au monde. C'est en effet le "jazz" brésilien, comme le *samba* est notre *ballada* populaire. Ce sont des formes dérivées, ayant résultée de la fusion d'élements primitifs.

La formation téchnique et esthétique. Au

Brésil il échût aux jésuites le role des premiers éducateurs. Les litanies et les plainschants ont exercé leur influence sur les chants des natifs. Les indiens chantaient et jouaient de véritables "mystères" du Moyen-âge composés par les prêtres. De ce pas furent introduites l'échelle tonale à sept degrés et la chromatique. Le Conservatorio da Fazenda Nacional de Santa-Cruz, fondé par les jésuites, culmina dans la personne du prêtre José Mauricio (1767-1830). Ce notable musicien, claveciniste et compositeur, chantre du roi Don João VI a écrit aussi des *modinhas* populaires typiques, mais surtout des musiques pour l'église, oú se remarquent des influences de Haydn et de Mozart. Son "Requien en ré mineur" est d'une belle solennité. Son "Kyrie" nous donne une page d'harmonie polyphonique des plus importantes dans la musique brésilienne d'autrefois. D'influence italienne se fait remarquer encore une "Messe brève, en si bémol", d'oú il est á retenir un expressif *larghetto*. Il est á regretter que le prêtre brésilien qui a rempli un rôle aussi important comme figure principale de notre pré-romantisme, ait subi à la fin l'influence pernicieuse de la musique d'église de Rossini.

Francisco Manoel (1795-1865), auteur de l'Hymne National, a été le fondateur, en 1841, du premier Conservatoire officiel de musique existant encore de nos jours, l'E'cole Nationale de Musique.

La vie musicale du pays commença de prendre de plus larges routes après la venue d'Arthur Napoleão, disciple de Liszt et Hans von Bulow, et du pianiste Gottschalk, l'américain disciple de Thalberg, et surtout après le triomphe en Italie de Carlos Gomes (1836-1896). Celui-ci a été le plus grand créateur du théâtre lyrique des deux Amériques jusqu'à présent, auteur du célèbre "Guarany" et d'autres opéras tels que "Lo Schiavo", la "Fosca", "Salvator Rosa", "Marie Tudor", et de l'Oratorio "Colombo". D'un tempérament impetueux et dominateur, il a été un des mélodistes les plus vigoureux et féconds de son temps. Le succès de son "Guarany" le fit jouir surtout au Brésil d'une large popularité. L'ouverture de cette opéra devint pour ainsi dire une sorte d'hymne national.

Ensuite vient la période dite décisive de la préparation technique et culturale du pays. Leopoldo Miguez se fit surtout l'introducteur chez nous de la musique symphonique et de caméra. Lui-même composait des poèmes symphoníques (les premiers qui ont été écrits au Brésil) violoniste qu'il était, nous ayant laissé une magnifique "Sonata" pour violon et piano, à côté d'un opéra, noble et puissant, "Saldunes", de l'ère wagnérienne. Henrique Oswald (1852-1931) a été le compositeur le plus raffiné de cette période. Sa musique de caméra est excellente. Alexandre Lévy (1864-1892) fut un habile schumannien. Alberto Nepomuceno (1864-1920), musicien sensible et sincère, fut celui qui le premier se montra touché par la force de l'inspiration au coloris nettement brésilien. Il en a été de la sorte un véritable et grand précurseur. Glauco Velasquez (1884-1914), ainsi qu'Henrique Oswald, fut un musicien d'élite, cultivé et raffiné, mais au sens défini de rénovateur qui l'orientait vers l'ambiance de la musique moderne. Francisco Braga, né en 1868, est le doyen de l'actuelle musique brésilienne. Il est consideré le plus grand des directeurs d'orchestre de chez nous, ces derniers trente ans, et l'incomparable divulgateur de la grande musique symphonique. Ses compositions portent un cachet symphonique caractéristique, et les traits surs d'une sensibilité manifestement brésilienne se retrouvent encore dans sa musique de théâtre. Ses musiques de caméra se remarquent par leur saveur tropicale: "Tango caprichoso", pour violon et "Tôada", pour violoncelle. João Itiberé da Cunha (1870) musicien de formation aristocratique, harmonisateur hardi et instinctif, a réalisé dans son magnifique poème symphonique "Magdala", et sa "Chanson rituelle de Macumba", pour piano (partie

intégrante d'une intéressante "Suite brésilienne"), des pages très significatives d'un art vraiment spirituel.

LA FUSION DES ELEMENTS D'ORIGINE

I = *Les précurseurs.* Brasilio Itiberé (1846-1913) écrivit, environ 1865, une fantaisie "Sertaneja", d'ambiance harmonique caracteristique, sur des sujets extraits du folk-lore. Ce fût la première tentative. Vingt ans plus tard, Alexandre Lévy compose son "Tango Brasileiro". Mais c'est à Alberto Nepomuceno,un musicien cultivé, qu'il échut de faire prendre à la musique de chez nous la tendance nationaliste. Ses compositions pour l'orchestre, la "Suite Brésilienne" et le prelude du "Garatuja", auprès de nombre de chansons délicates, font qu'on lui accorde le rôle de précurseur d'un tel mouvement. Il échut cependant à un autre musicien, plus populaire, Ernesto Nazareth (1863-1934), une fonction particulièrement essentielle: celle de pousser vers ce mouvement les éléments de la musique populaire, en quelque sort estylisés, comme ceux du *chôro,* de la *séresta,* du maxixe, du batouque et du *jongo* a côté de la technique de la viole (guitarre populaire), du *cavaquinho* (sorte de mandoline) et de la flûte. Ses compositions, au nombre de près de cinq cents, constituent un répertoire des plus riches et precieux, comme oeuvre de précurseur de la musique brésilienne.

II = *Le nouveau mouvement.* Avant la nouvelle tendance menant au classique et universel, ce fût au folk-lore que les musiciens sont allés chercher de l'inspiration. Une telle ambiance de profonde spontanéité, de saine fraicheur, rencontrée dans la sensibilité populaire, leur a été grandement favorable. Ils croyaient y être tombés sur un véritable filon. De ce pas, ils se disposèrent aux tentatives les plus hardies, dans le propos de sonder le subconscient racial. Ils ont été séduits par l'attrait du picturesque, et par la capacité d'hypnose de tant d'impulsions rythmiques catégoriques, trouvées parmi les éléments d'une infra-structure raciale complexe et instable. Le principal propulseur et réalisateur à la fois de ce mouvement au Brésil est Heitor Villa-Lobos, né en 1885.

III = *Heitor Villa-Lobos.* C'est lui qui a révendiqué pour le Brésil le rang que sa musique lui décerne actuellement dans la création mondiale. Il a fait jaillir en pleine lumière les sources profondes du subconscient racial, révélées dans son oeuvre de large poussée et de grand coloris. La présentation des choeurs de Villa-Lobos constitue une première révélation de la profonde vitalité de la musique brésilienne. Depuis lors, les "Chôros 10 (Rasga o Coração)", "Na Bahia tem", "Teirú", "Yara" et tant d'autres, ont impressionné et décidèrent du goût de l'élite. Villa-Lobos du premier moment eut de son côté, comme ses plus fervents partisans, les artistes et les écrivains du pays. Il a été du premier coup discuté, commenté et consacré. Après les consécrations de la critique européenne et nord-américaine, qui universalisèrent sa renomée Villa-Lobos s'est mis dans l'idée d'éduquer les masses du peuple de son pays, dans le but de les rendre capables de comprendre les perspectives musicales de la race. Son travail a eté dans ce sens remarquable. Cependant, malgré lui, l'artiste chez lui surmonte encore l'éducateur. Tout le monde civilisé connait aujourd'hui les "Chôros" de Villa-Lobos, ces pages chorales et instrumentales d'essentielle signification pour le monde nouveau. Ses poèmes pour orchestre, ses ballets ("Amazonas", "Uirapurú", "Jurupary", "Yara", etc.), font montre d'une virilité généreuse et d'une manifestation de grandeur. Ce sont plus que de simples tableaux ou expressions du picturesque équatorial et tropical. Ce sont d'authentiques créations du grand art universel. Auprès d'eux et du monumental "Rude Poema", de "Momo précoce" concert pour piano et orchestre, et du "Nonetto", nous sommes face à une réalisation artistique d'une importance aussi grande pour les deux Amériques que le sont "Petrouchka" et le "Sacre du Printemps",

de Strawinsky pour l'Europe. Les seize "cirandas" ou rondes pour piano sont d'une incomparable propriété d'accents, de couleurs et d'ambiance. Il faut en remarquer la magistrale hardiesse de la ronde "Chô, chô, passarinho": au moment oú le motif traditionnel apparait, tout était déjà fait, et c'était comme si le chant eût été creé de nouveau, mais en profondeur. Le "chôro n.° 5", de ce recueil, appelé "Alma brasileira", renferme une tragique cristalisation de sensibilité et de l'esprit de la race, dans une synthèse superbe de la psyché brésilienne. Des séries de la "Prole de Bébé", divulguées par le pianiste Arthur Rubinstein, il est à noter "Boisinho de chumbo" (le petit boeuf de plomb) contenant un poème grave et même ascétique. "Ualalocé" est un spécimen qui atteste de la capacité des réalisations d'ambiance populaire chez le jeune maître. Avant d'être le grand éducateur musical du Brésil, il en a été l'incontestable maître de la nouvelle musique. Peu sont ceux d'entre les "modernes" qui ne rélèvent point de son influence genereuse.

IV = *Les autres.* Oscar Lorenzo Fernândez est un nom qui s'impose à la suite, ayant bénéficié de ce mouvement renovateur, et surtout de l'actuation de Nepomuceno. Comme celui-ci, il est l'auteur de bien de chansons poétiques les plus prenantes, parmi les séries de la création brésilienne: "Toada para Você", "Canção sertaneja", "Berceuse da onda", "Canção do Mar", "Nocturno", "Essa Negra Fulô", etc. La musique symphonique brésilienne compte dans son "Reisado do Pastoreio" avec une des pages typiques les plus colorées. De même dans son poème pour orchestre "Imbapara", qui se dresse comme un vaste panneau amérindien. Son "Trio" est une page en même temps dense et délicate. Ses "Estudos em fórma de Sonatina" (dont le premier figure dans ce recueil) sont d'un coloris un peu grave mais mouvementés et expressifs. La "Valsa suburbana", extrêmement représentative, est une synthèse de tout un genre populaire. Un musicien complet, cultivé et intelligent, est Francisco Mignone. Son oeuvre aussi est excellente. Ses "Fantasias", pour piano et orchestre, son opéra "Innocente", le "Maracatou do Chico Rei" et tant d'autres compositions pour piano, rendent sensible sa préoccupation nationaliste. Camargo Guarnieri est d'une nature virile et libre, faisant montre d'un sens brésilien particulier et élévé. D'une exhuberante vigueur, l'oeuvre de ce musicien est une des plus avancées parmi tant d'autres de la nouvelle génération, toutefois d'un rare équilibre. Ses "Ponteios" (pizzicati) et son "Chôro torturado", pour piano, (ce dernier compris dans ce recueil), sont des tentatives hardies, souvent d'une admirable assurance. A remarquer encore son magnifique Concert pour piano et orchestre, et la "Sonata" pour violoncelle, une page de grande envergure. "Tôada triste", pour piano, touche au chef-d'oeuvre; son "Irene no céo", une vraie trouvaille. Un jeune de premier ordre est Radamès Gnatalli, musicien d'une vocation décidée, qui fait montre d'un sûr métier. Son "Concert pour piano et orchestre" renferme quelque chose de remarquable, ainsi que sa "Sonate" pour violoncello et piano. Excellente aussi sa "Suite de miniatures". "Valsa", faisant partie de ce recueil, donne bien la preuve d'une technique sûre et attachante. D'une génération antérieure, il faut noter aussi Barroso Netto, compositeur fécond et habile, dont figure dans cette collection la pièce "Minha terra", écrite pour piano et orchestre. Il s'agit d'un musicien sensible et d'une conception très caractéristique. De Luciano Gallet, qui a été un des propagateurs et fixateurs du folk-lore brésilien, l'animateur, tôt disparu, nous trouverons dans ce volume la composition "Morena, morena", qui fait partie du recueil de chants régionaux harmonisés par lui; c'est une *modinha* typique du littoral brésilien. Fructuoso Vianna est l'auteur de belles compositions pour piano, dont sa "Danse de Nègres", célèbre dans tout le pays. Pour le moment, son oeuvre capitale est constituée par les "Minia-

turas", de petits tableaux d'une sensibilité délicate, qui fait rapeller l'inimitable Mompou, sous le climat brésilien. Nous avons dans "Corta-jáca" un bel échantillon de sa manière. Luiz Cosme apporte, dans ce recueil, avec "Mãe d'Agua", la contribution de la toute dernière génération de musiciens, par son esprit anxieux, en quête du nouveau. Parmi tant d'autres jeunes compositeurs, il faut citer le professeur et musicien Luiz Heitor Corrêa de Azevedo et Brasilio Itiberê (neveu du précédent du même nom) aux compositions réellement originales, d'une production riche, très personnelle.

On doit encore mentionner l'importance que représente pour la musique brésilienne le nom de Mario de Andrade, le musicologue et folkloriste éminent, qui forme à coté de Villa-Lobos comme éducateur de notre milieu musical et artistique. Nombreux ont été déjà les fruits qu'a portés son oeuvre considérable.

Voici, de la sorte, les traits principaux qui signalent la nouvelle musique brésilienne, que le monde entier est en train de connaître à travers les interprétations de musiciens tels que Stokowsky, Arthur Rubinstein, Walter Rummel, Aline van Barentzen, Tomás Terán, Vera Janacopoulos, Magda Tagliaferro, etc.

Une étude détaillée, pour bien analyser ses éléments techniques et les caractéristiques formelles qui la particularisent était à souhaiter de notre part, pour une meilleure *compréhension* de son phénomène. Pour le moment, le manque d'espace ne nous laisse que l'opportunité de la faire sentir, de la façon dont nous nous sommes apprêtés pour la présenter simplement à l'apréciation du monde entier.

Andrade MURICY

INDEX

I. Piano

BARROZO NETTO (Rio de Janeiro, 1881)

1 — *Mon pays* 1

VILLA LOBOS (Rio de Janeiro, 1885)

2 — *Ame brésilienne ("Chôros", n. 5)* 5

3 — *Xô, xô, petit oiseau ("Cirandas", n. 7)* 13

4 — *Le petit boeuf de plomb* 18

LORENZO FERNANDEZ (Rio de Janeiro, 1897)

5 — *E'tude* 27

6 — *Valse suburbaine* 34

FRANCISCO MIGNONE (São Paulo, 1897)

7 — *Danse du petit nègre* 38

FRUCTUOSO VIANNA (Itajubá, E. de Minas, 1898)

8 — *Corta-jaca* 43

RADAMES GNATALLI (Porto-Alegre, 1906)

9 — *Valse* 53

CAMARGO GUARNIERI (Tieté, E. de São Paulo, 1907)

10 — *"Chôro" torturé* 59

II. Chant et piano

VILLA LOBOS (Rio de Janeiro, 1885)

11 — *Ualalocê* 68

LUCIANO GALLET (Rio de Janeiro, * 1893 — † 1931)

12 — *Brunette, brunette* 72

LORENZO FERNANDEZ (Rio de Janeiro, 1897)

13 — *Chanson de la mer* 74

FRANCISCO MIGNONE (São Paulo, 1897)

14 — *Chants d'Obaluayê* 78

CAMARGO GUARNIERI (Tieté, E. de S. Paulo, 1907)

15 — *Sai Aruê* 82

III. Violon et piano

FRANCISCO BRAGA (Rio de Janeiro, 1868)

16 — *Tango capricieux* 84

LUIZ COSME (Porto-Alegre, 1908)

17 — *"Mãe d'Agua" chante* 90

IV. Violoncelle et piano

FRANCISCO BRAGA (Rio de Janeiro, 1868)

18 — *Toada* 94

La reproduction des pièces qui figurent dans se recueil a eté autorisée par les éditeurs, M. M.

G. RICORDI & C. Milan

Barrozo Netto — *Mon pays* (piano)
Lorenzo Fernandez — *E'tude* (piano)
" " — *Valse suburbaine* (piano)

SAMPAIO ARAUJO & Cia., Rio de Janeiro

Villa Lobos — *Xô, xô, petit oiseau...* (piano)
Lorenzo Fernandez — *Chanson de la mer* (chant)

MAX ESCHIG, Paris

Villa Lobos — *Le petit boeuf de plomb* (piano)

CARLOS WEHRS & Cia., Rio de Janeiro

Francisco Mignone— *Danse du petit nègre* (piano)
Luciano Gallet — *Brunette, brunette...* (chant)

L. G. MIRANDA, São Paulo

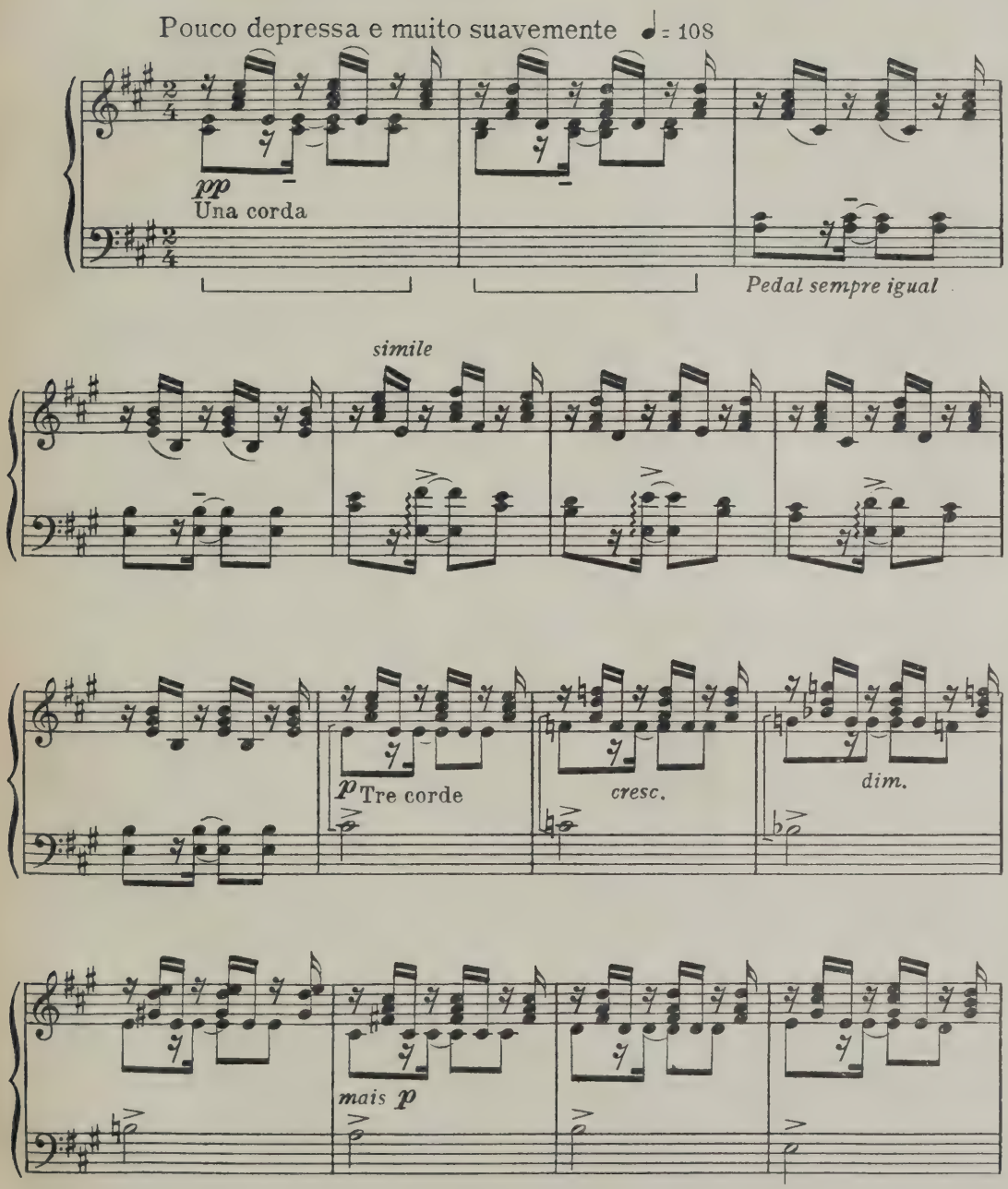
Fructuoso Vianna — *Corta-jaca* (piano)

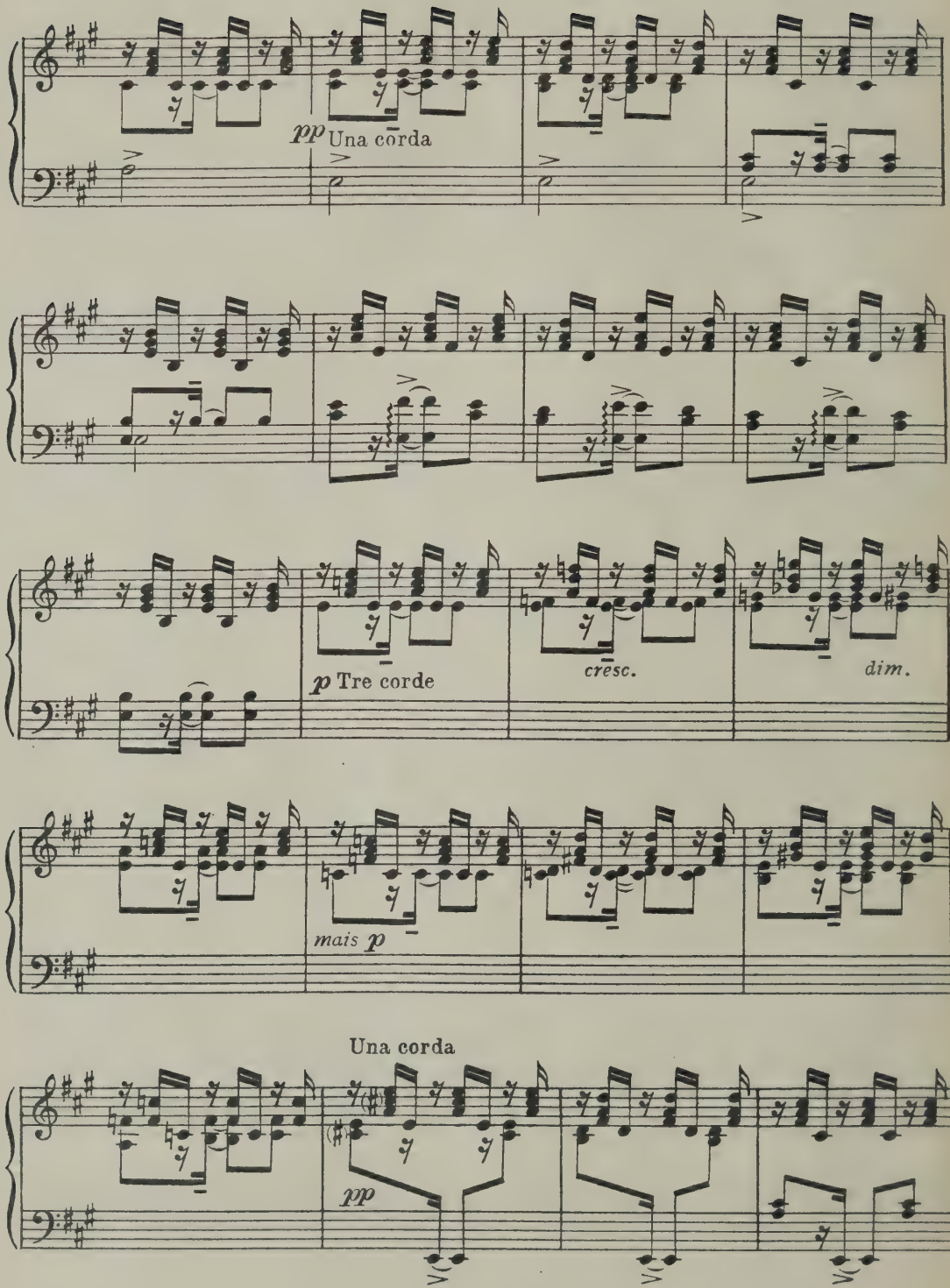
Les autres pièces sont proprieté des auteurs, qui ont bien voulu permettre leur inclusion dans ce recueil.

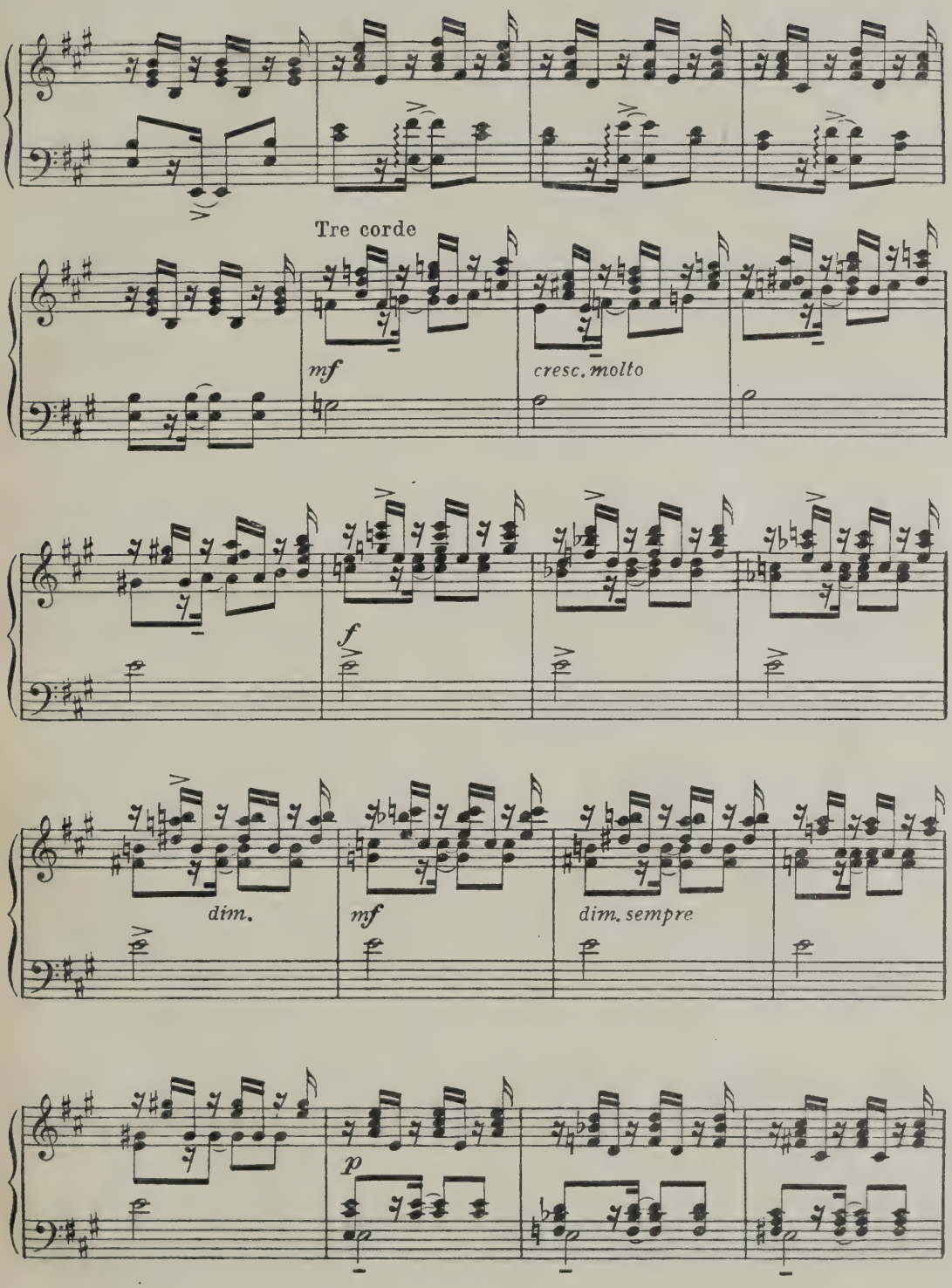
MON PAYS

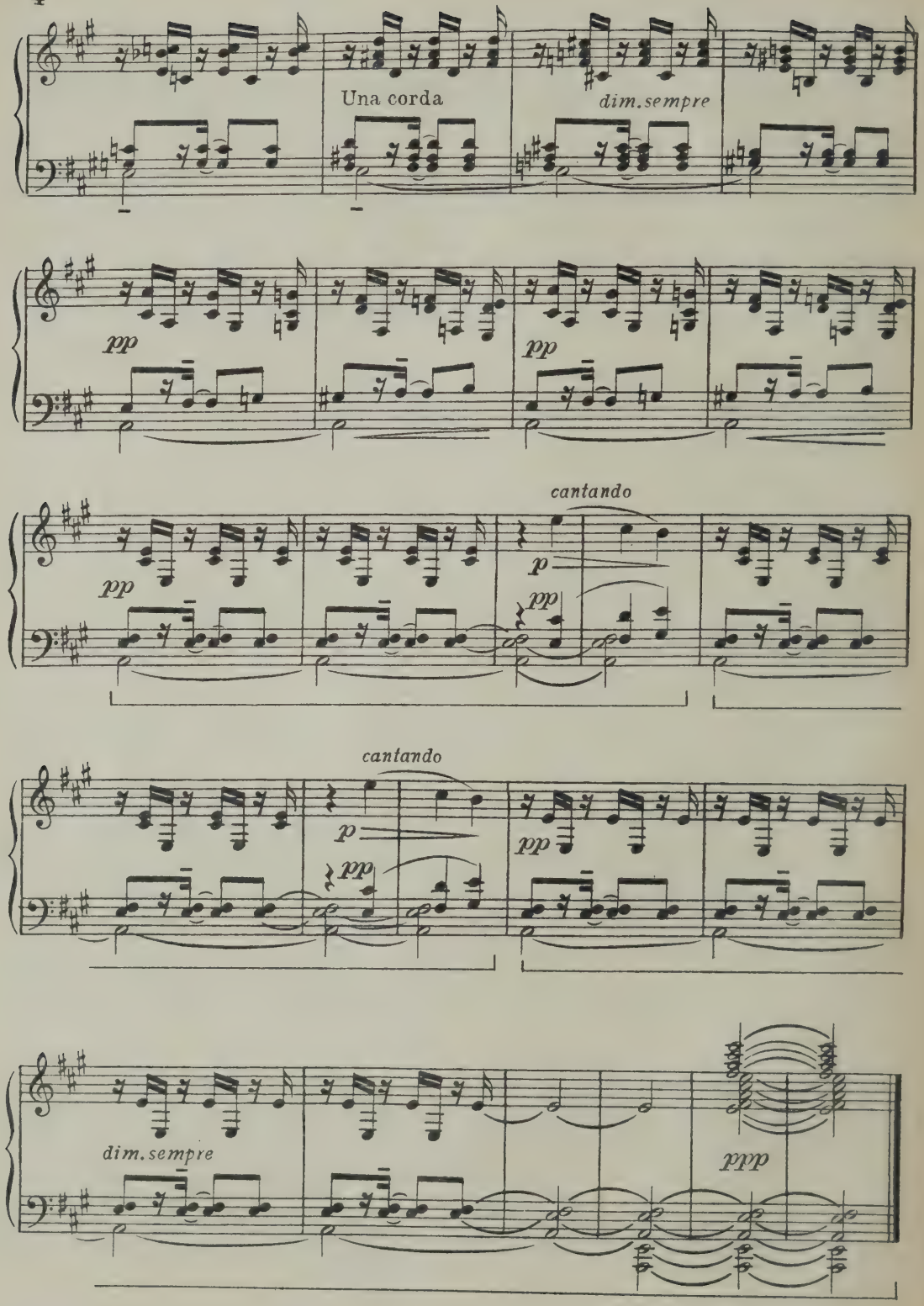
1.

Barrozo Netto




pp Una corda
p Tre corde
cresc.
dim.
mais p
Una corda
pp


Tre corde
mf
cresc. molto
f
dim.
mf
dim. sempre
p

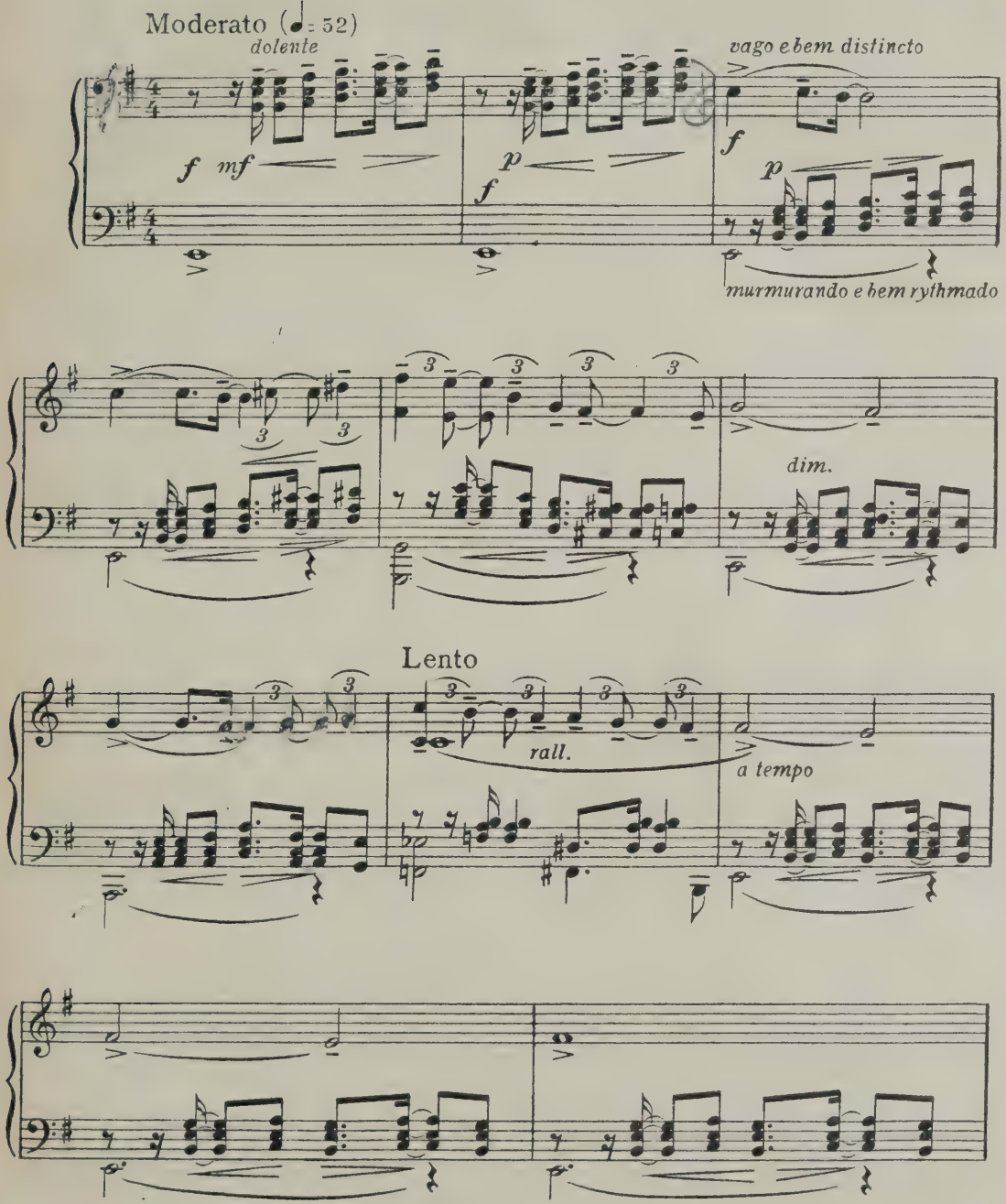

Una corda
dim. sempre
pp
pp
cantando
p
pp
cantando
p
pp
pp
dim. sempre
ppp

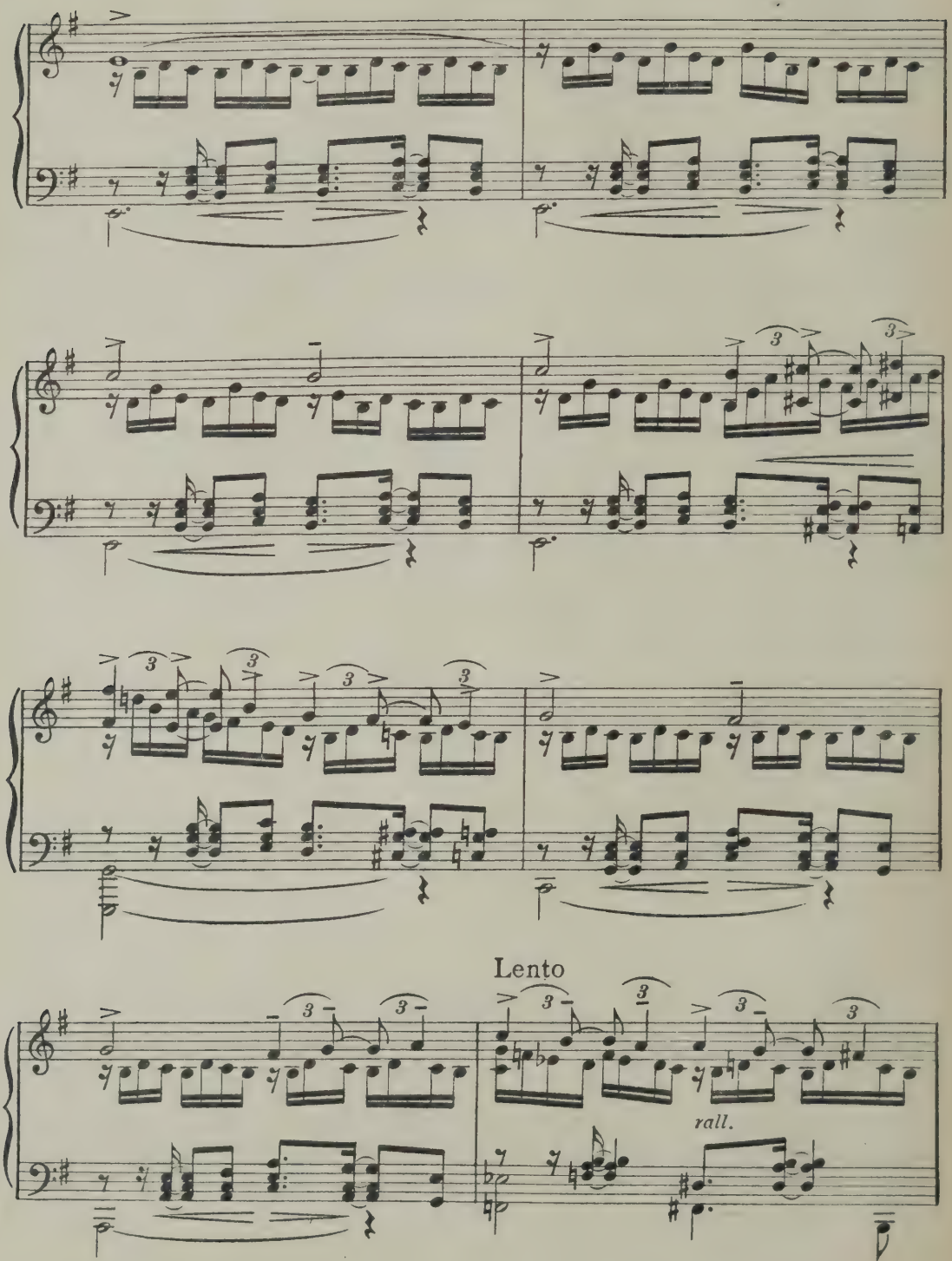
CHÔROS

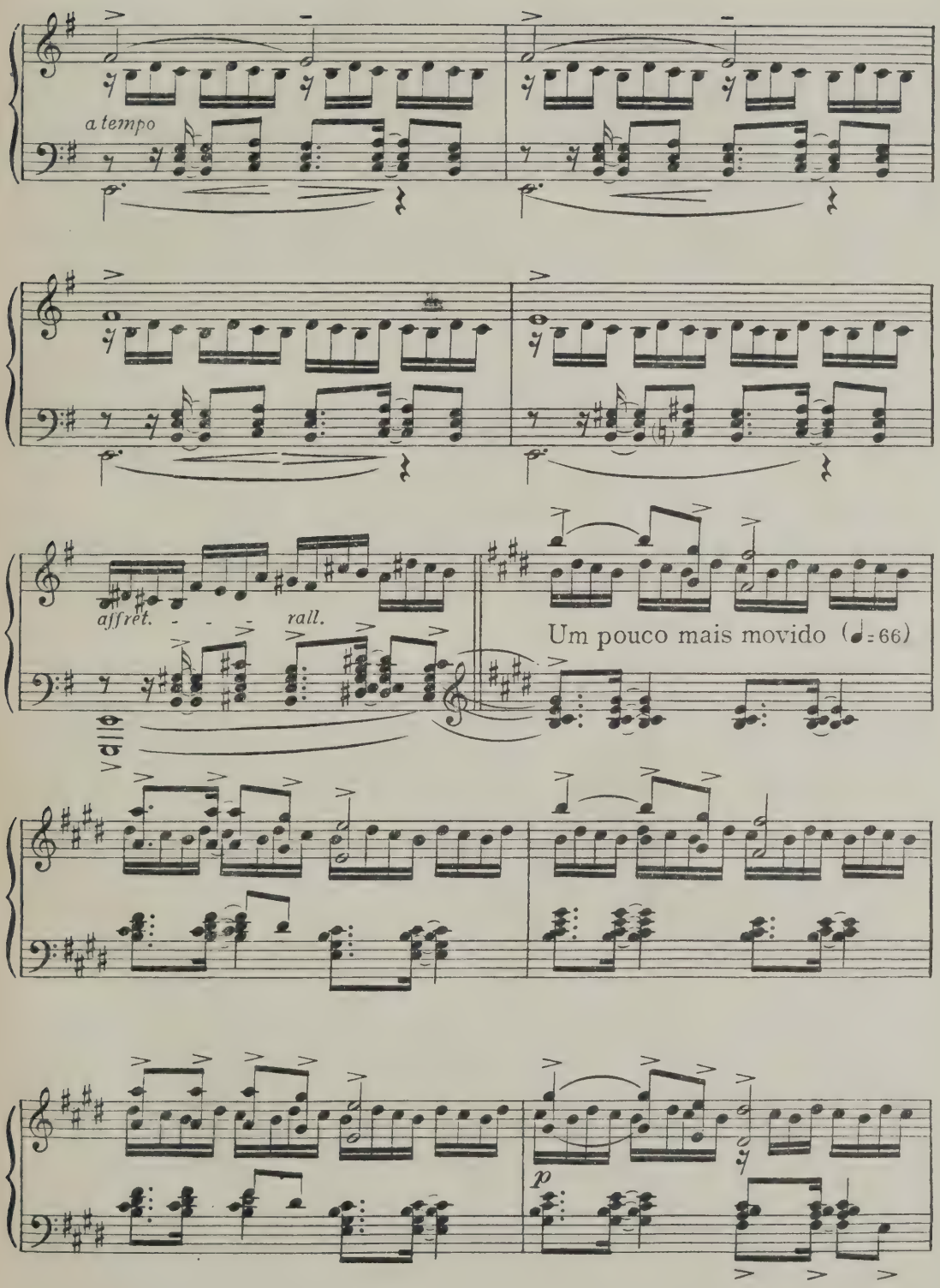
N.5 -AME BRÉSILIENNE

2.

H. Villa-Lobos

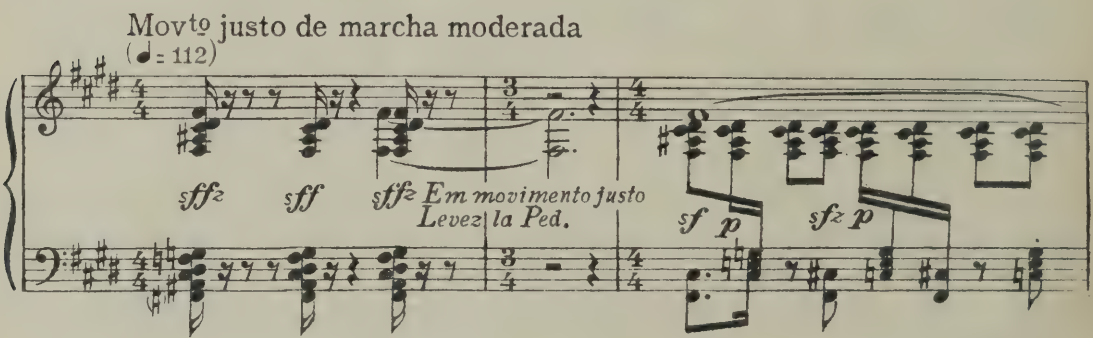



Lento
rall.

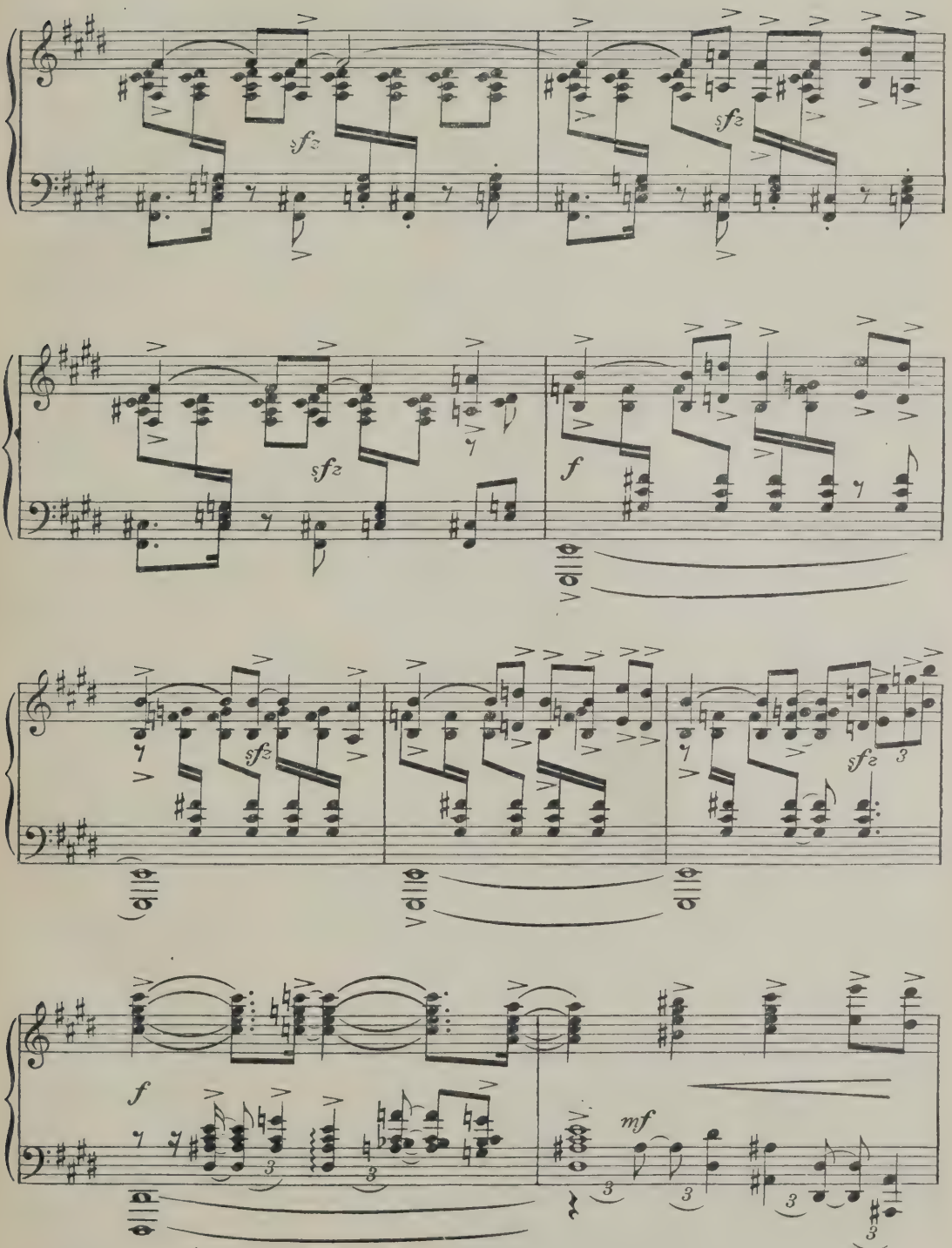

a tempo
affret.
rall.
Um pouco mais movido (♩=66)
p

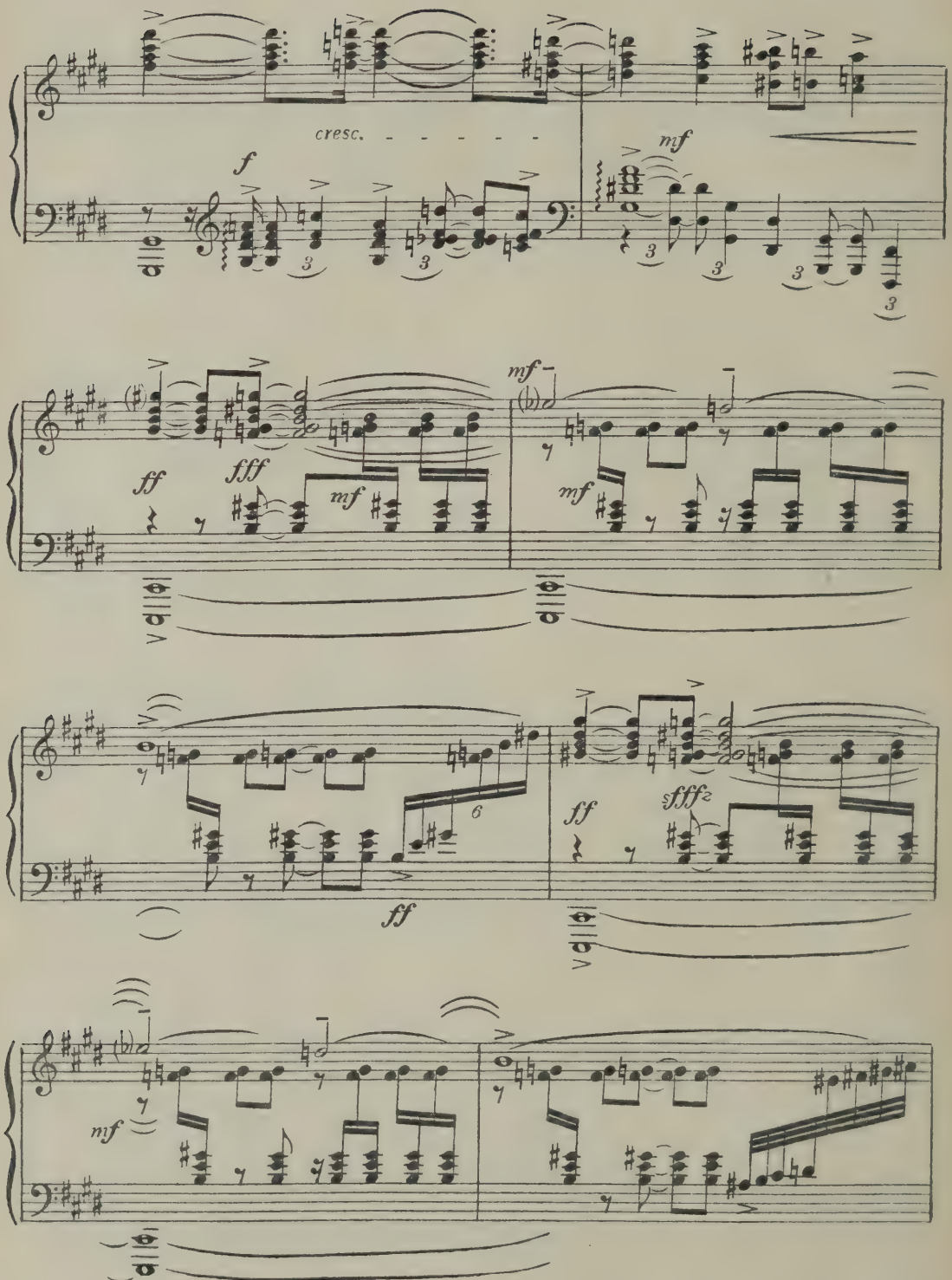
a tempo
mf
rall.
p
f
rit. p

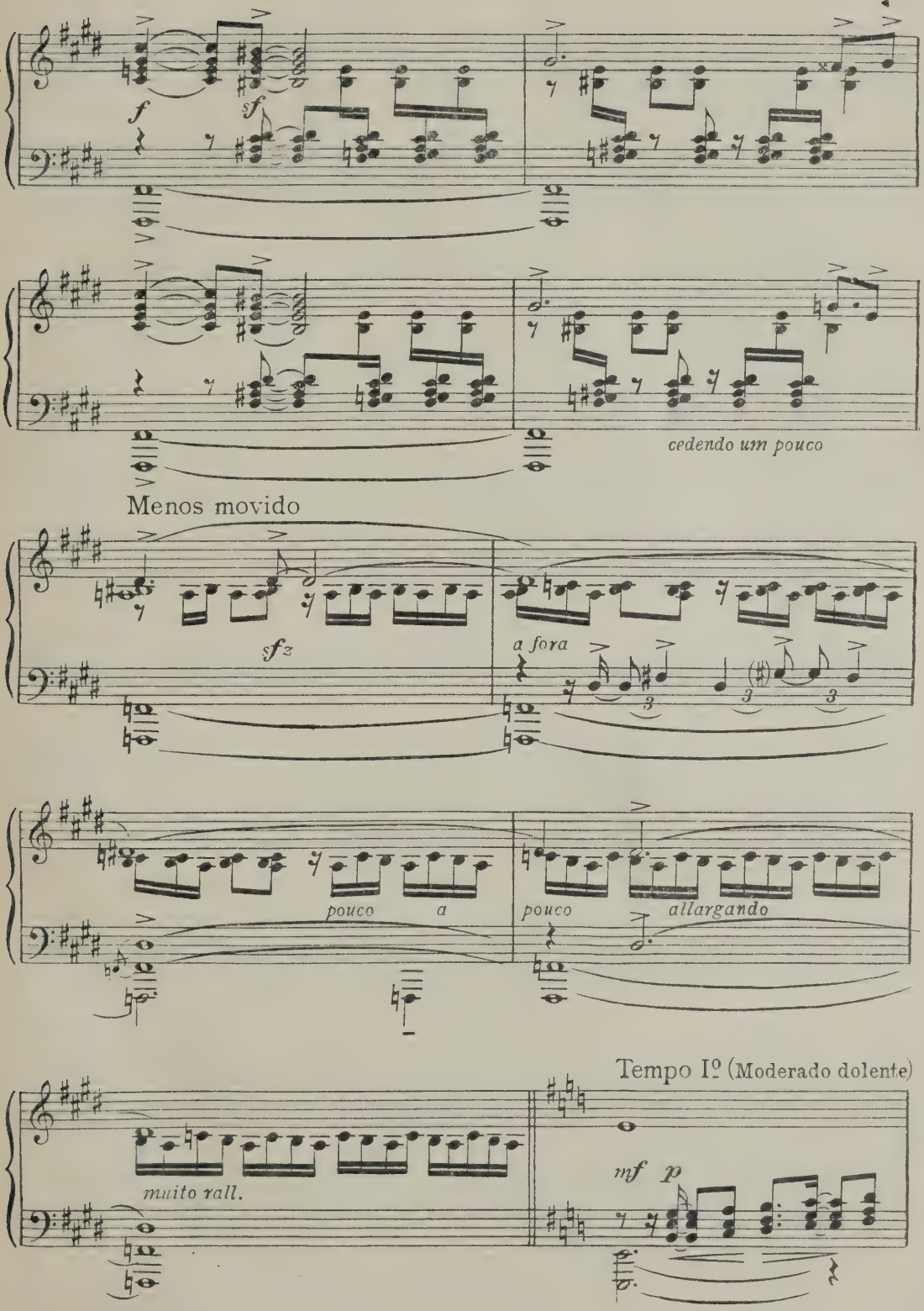
Um pouco animado
muito rall.
f
sffz

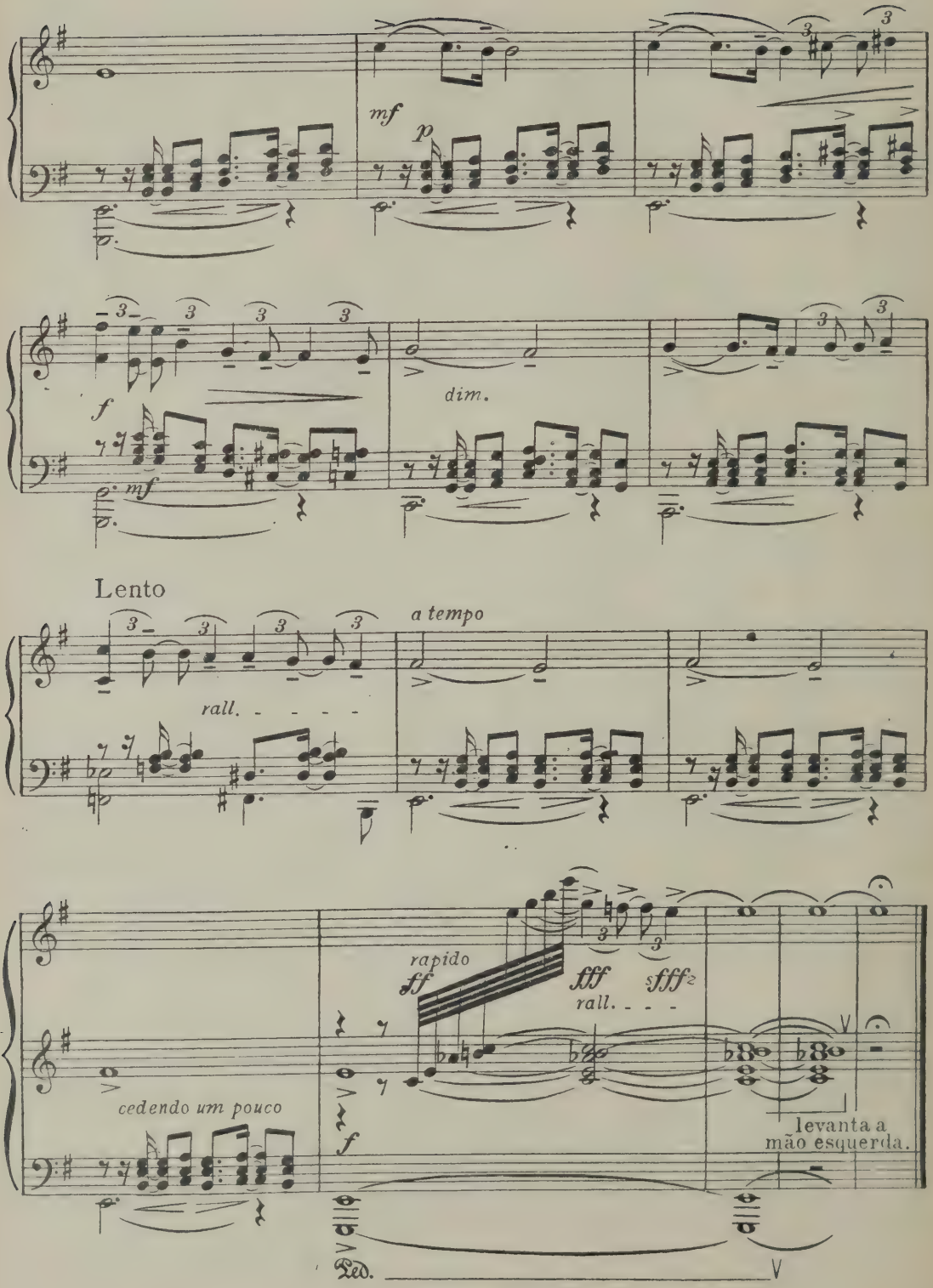

Movto justo de marcha moderada
(♩= 112)
sffz
sff
sffz
Em movimento justo
Levez la Ped.
sf p
sfz p

O canto bem á fora
sfz p
sfz p
sf


sfz
sfz
sfz
f
sfz
sfz
3
f
3
3
3
mf
3
3
3
3


cresc.
f
mf
ff
fff
mf
mf
mf
ff
ff
fffz
mf


f
sf
cedendo um pouco
Menos movido
sfz
a fora
pouco
a
pouco
allargando
muito rall.
Tempo Iº (Moderado dolente)
mf
p


mf
p
f
mf
dim.
Lento
a tempo
rall.
rapido
ff
fff
ffff
rall.
cedendo um pouco
f
levanta a
mão esquerda.
Ped.

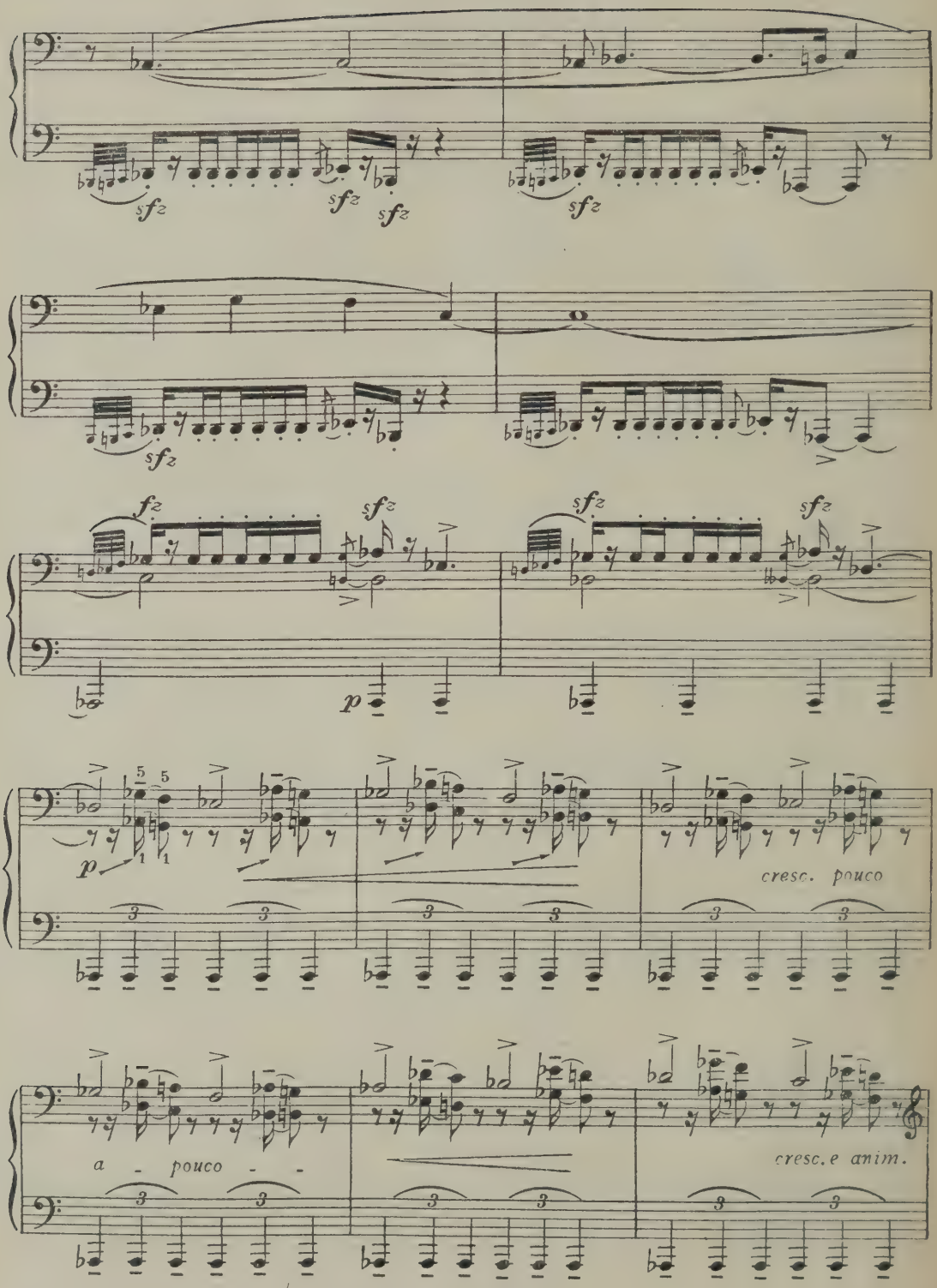
CIRANDAS

N. 7 - XÔ, XÔ, PETIT OISEAU...

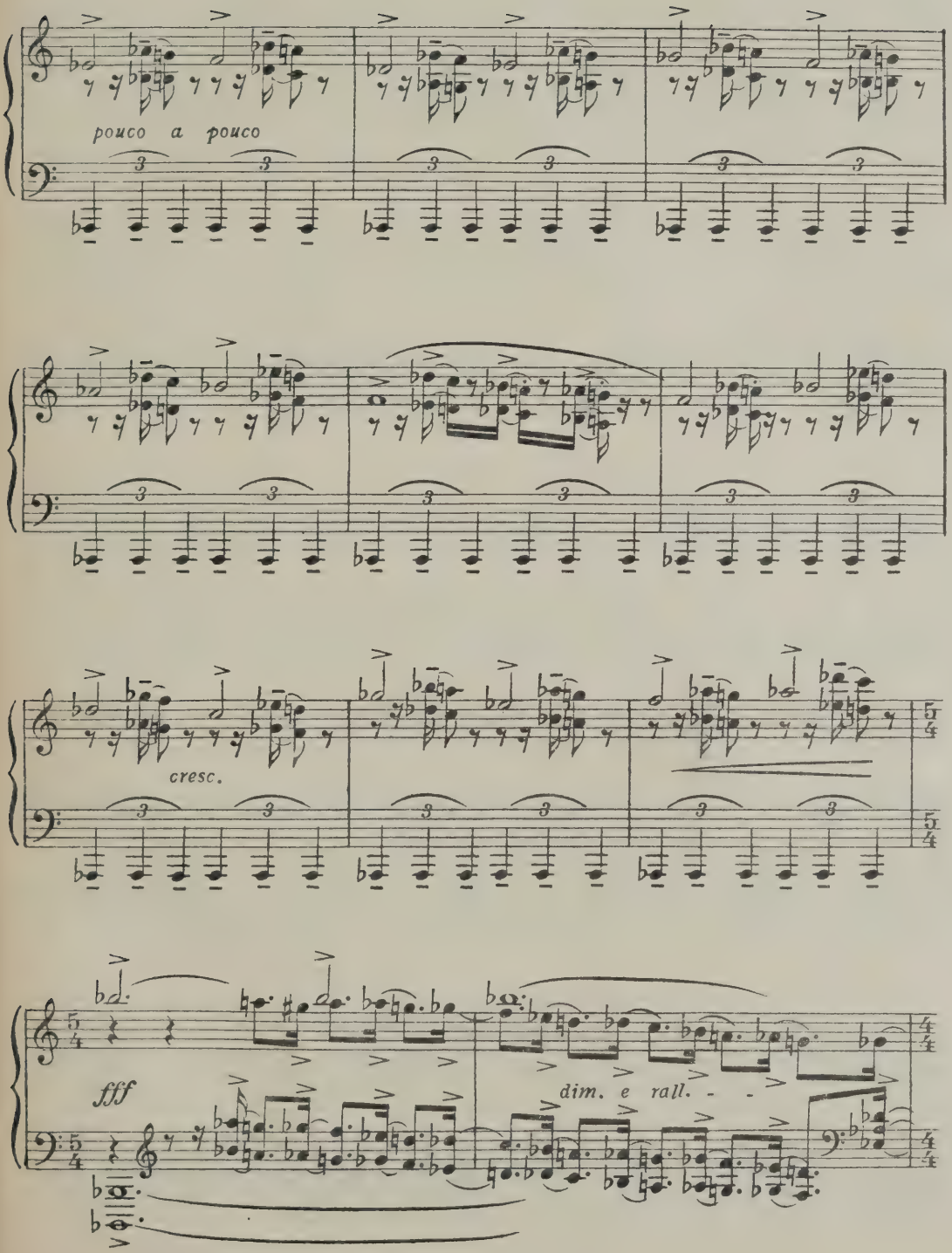
3.

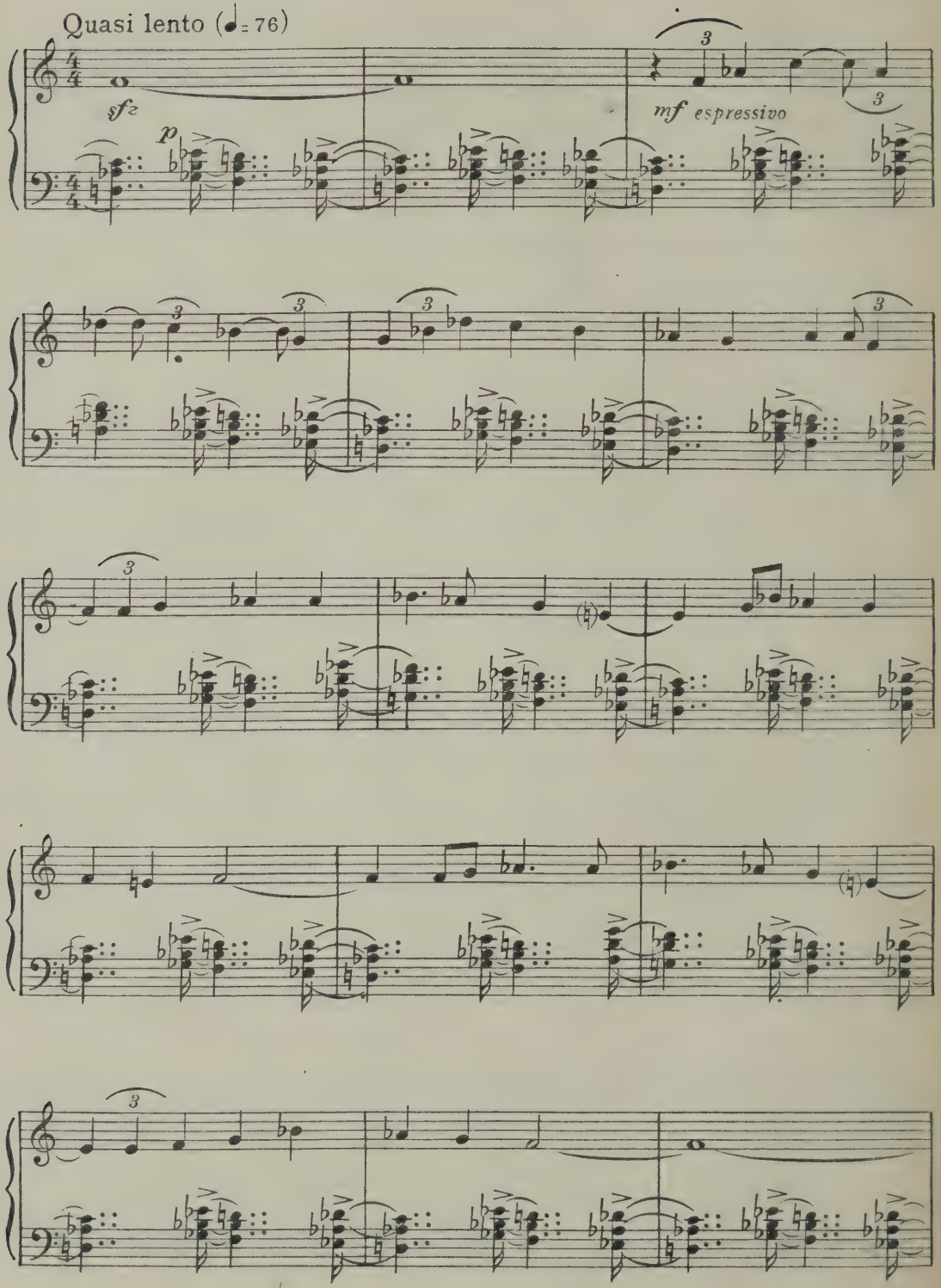
H. Villa-Lobos

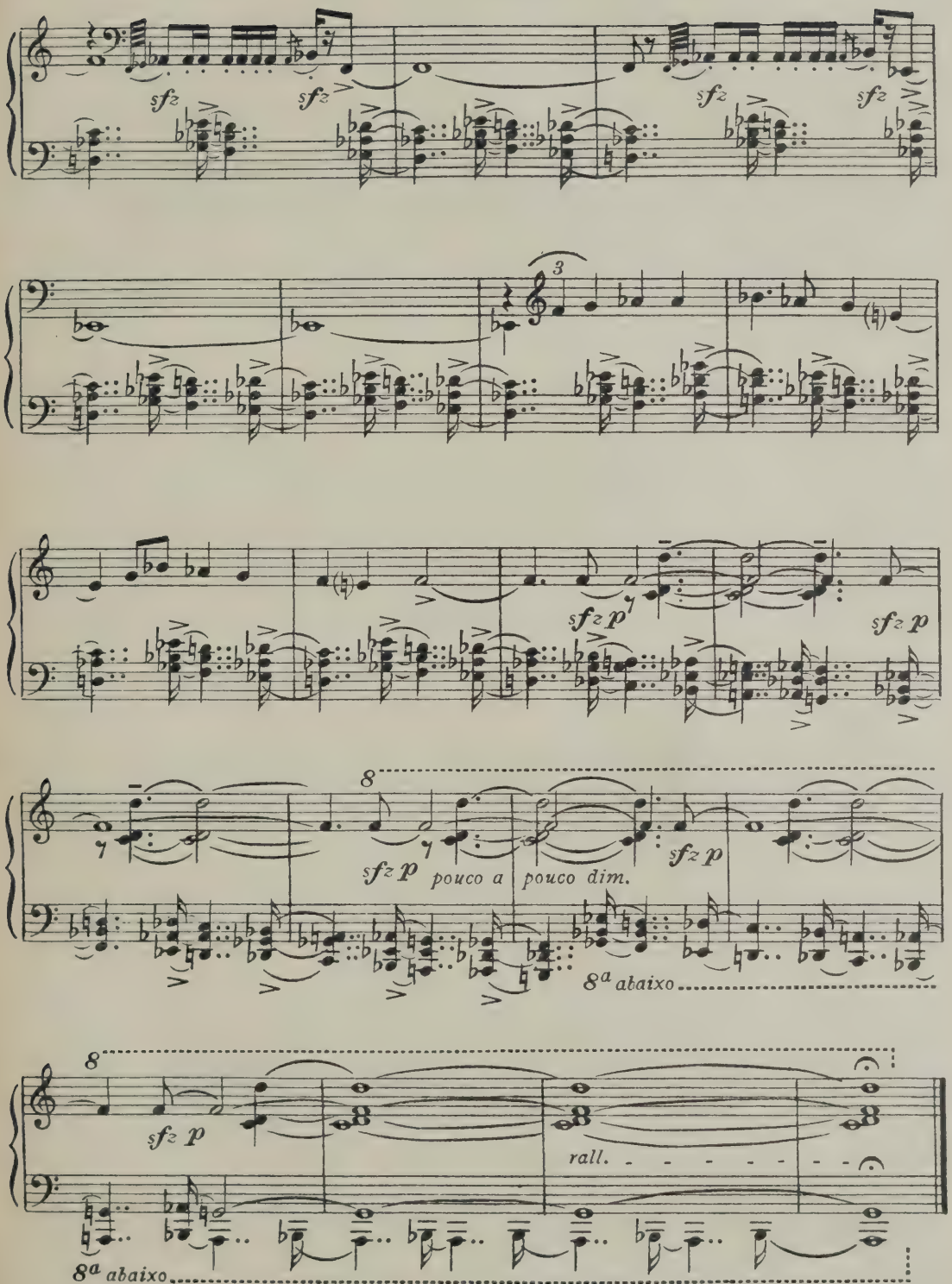
Pouco vagaroso (♩= 58)



Para escorregar os dedos sempre n'este desenho
(Pour glisser les doigts)


pouco a pouco
cresc.
fff
dim. e rall.

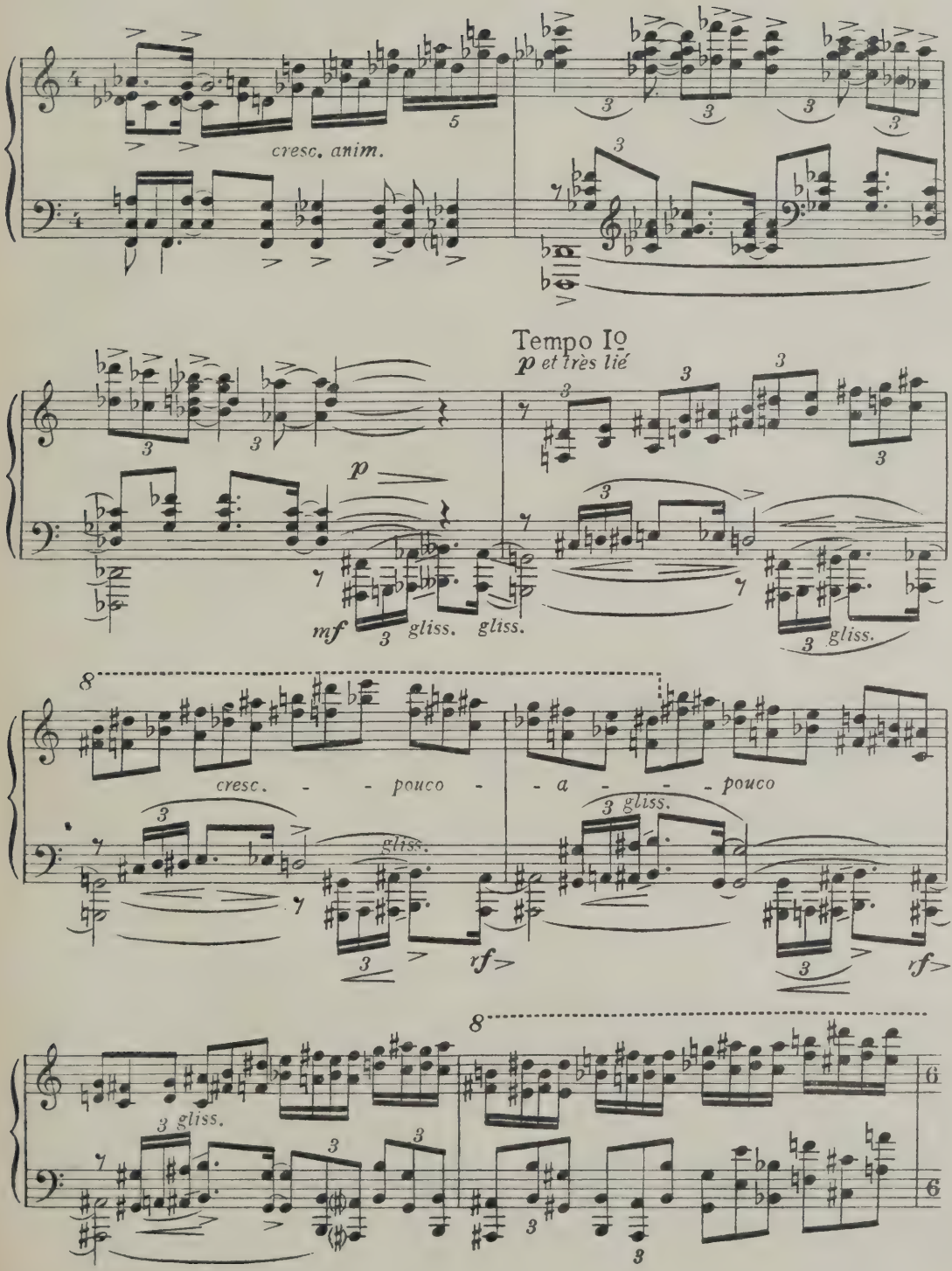

Quasi lento (♩= 76)
sfz
p
mf espressivo


sfz
sfz
sfz
sfz
3
sfz p
sfz p
8
sfz p
pouco a
pouco dim.
sfz p
8ª abaixo
8
sfz p
rall.
8ª abaixo

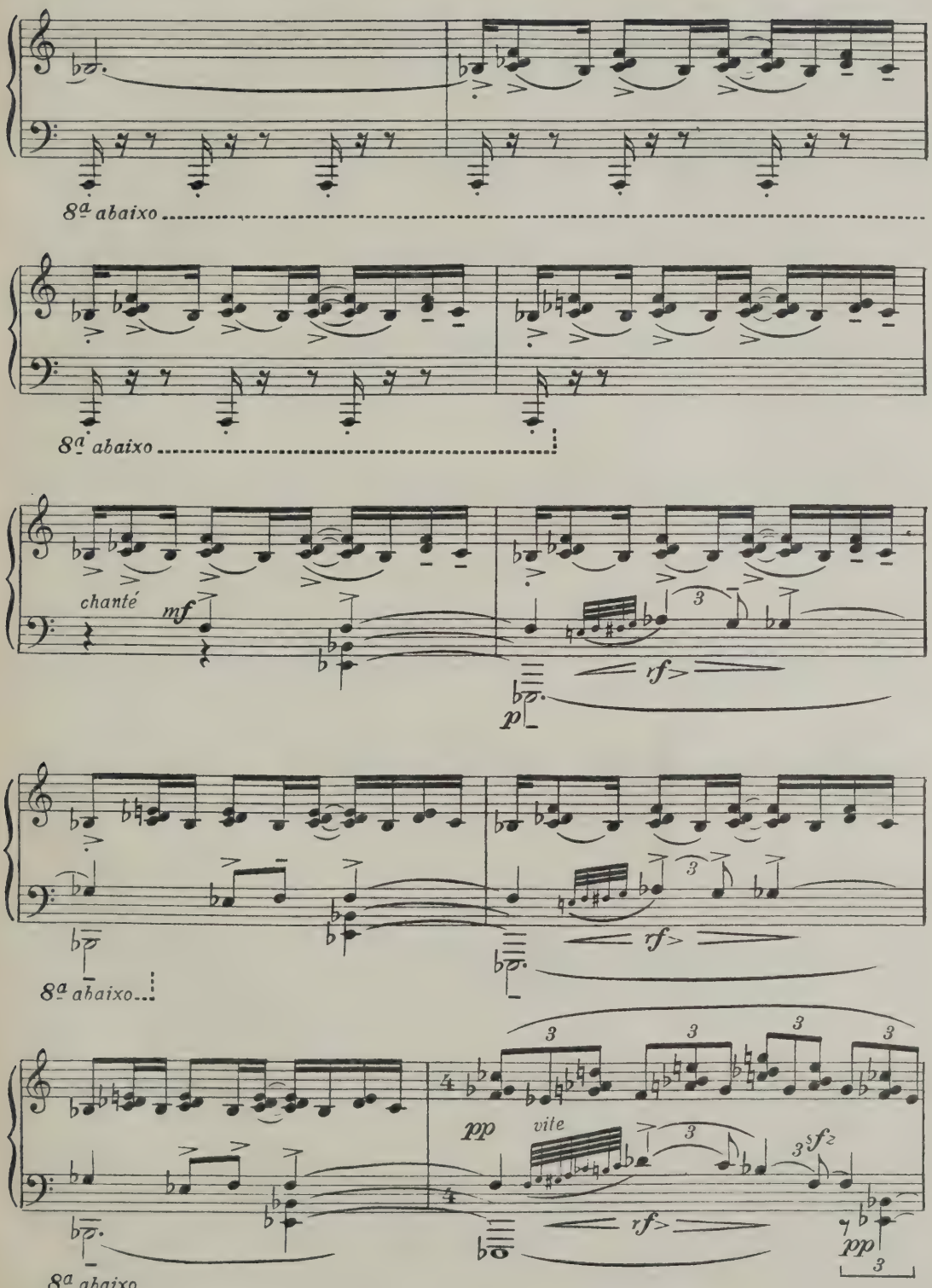
LE PETIT BOEUF DE PLOMB

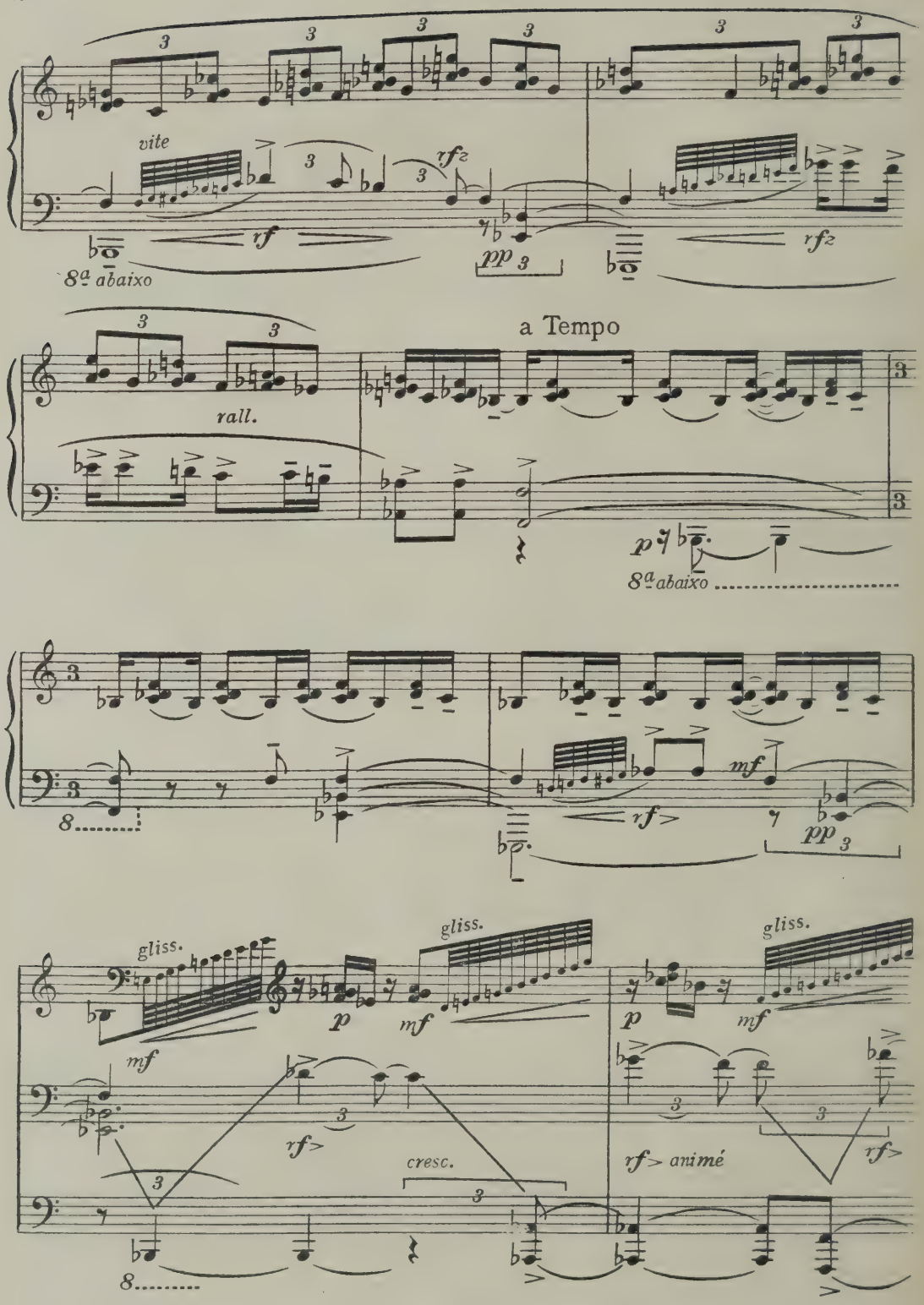
4.

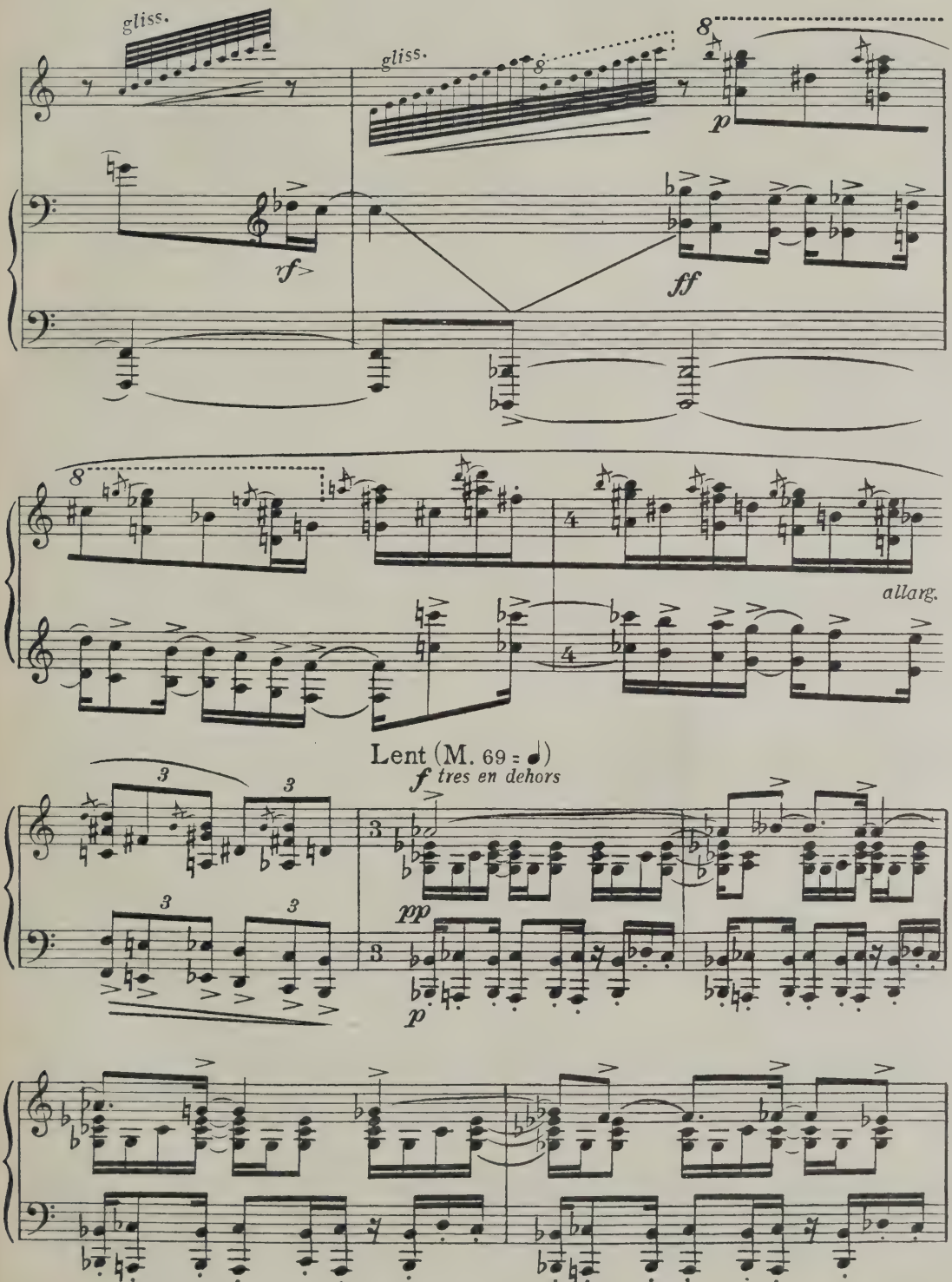
H. Villa-Lobos.

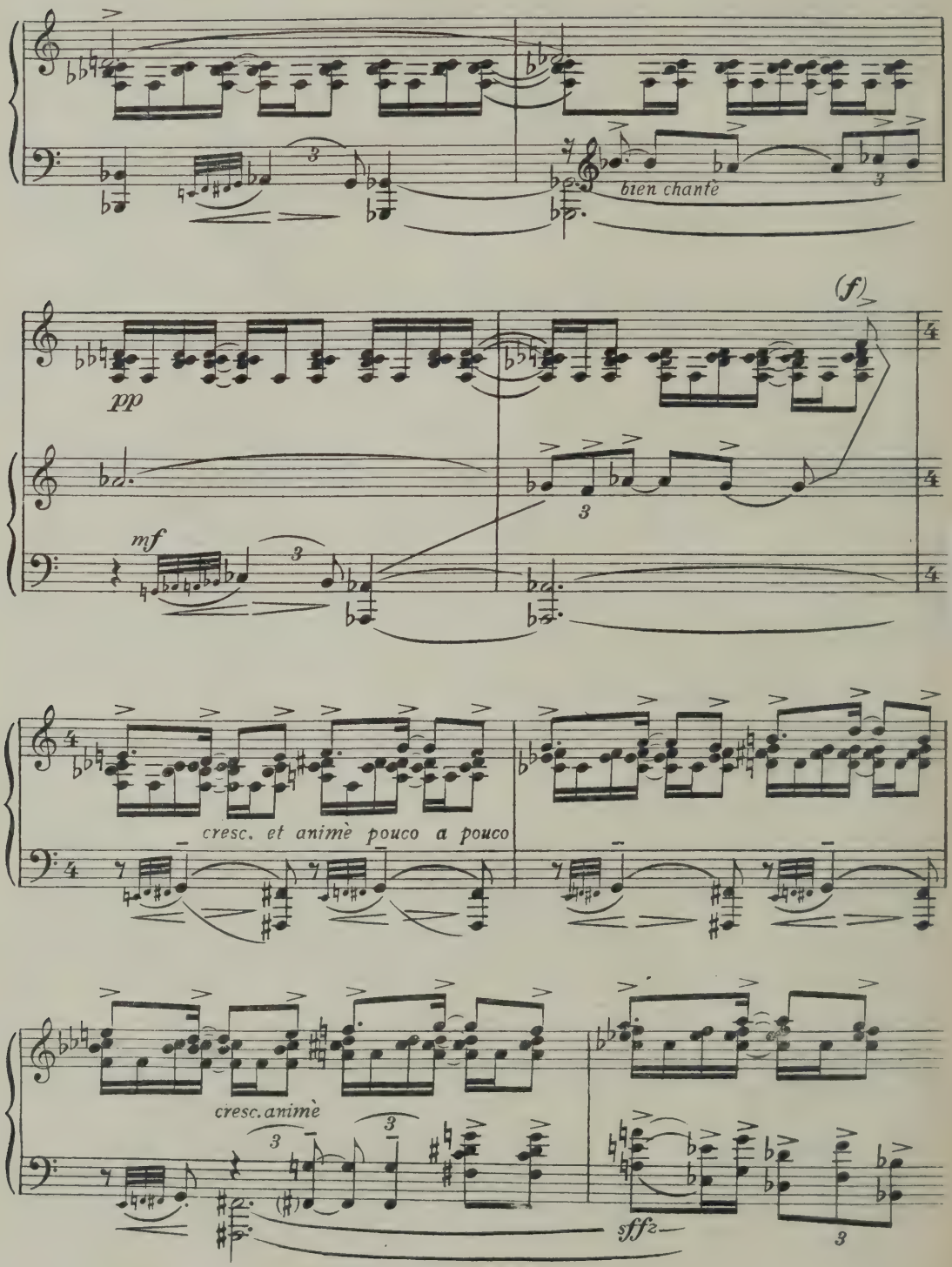

cresc. anim.
Tempo Io
p et très lié
p
mf
gliss. gliss.
gliss.
cresc. - - pouco - - a - - - pouco
gliss.
gliss.
rf
rf
gliss.

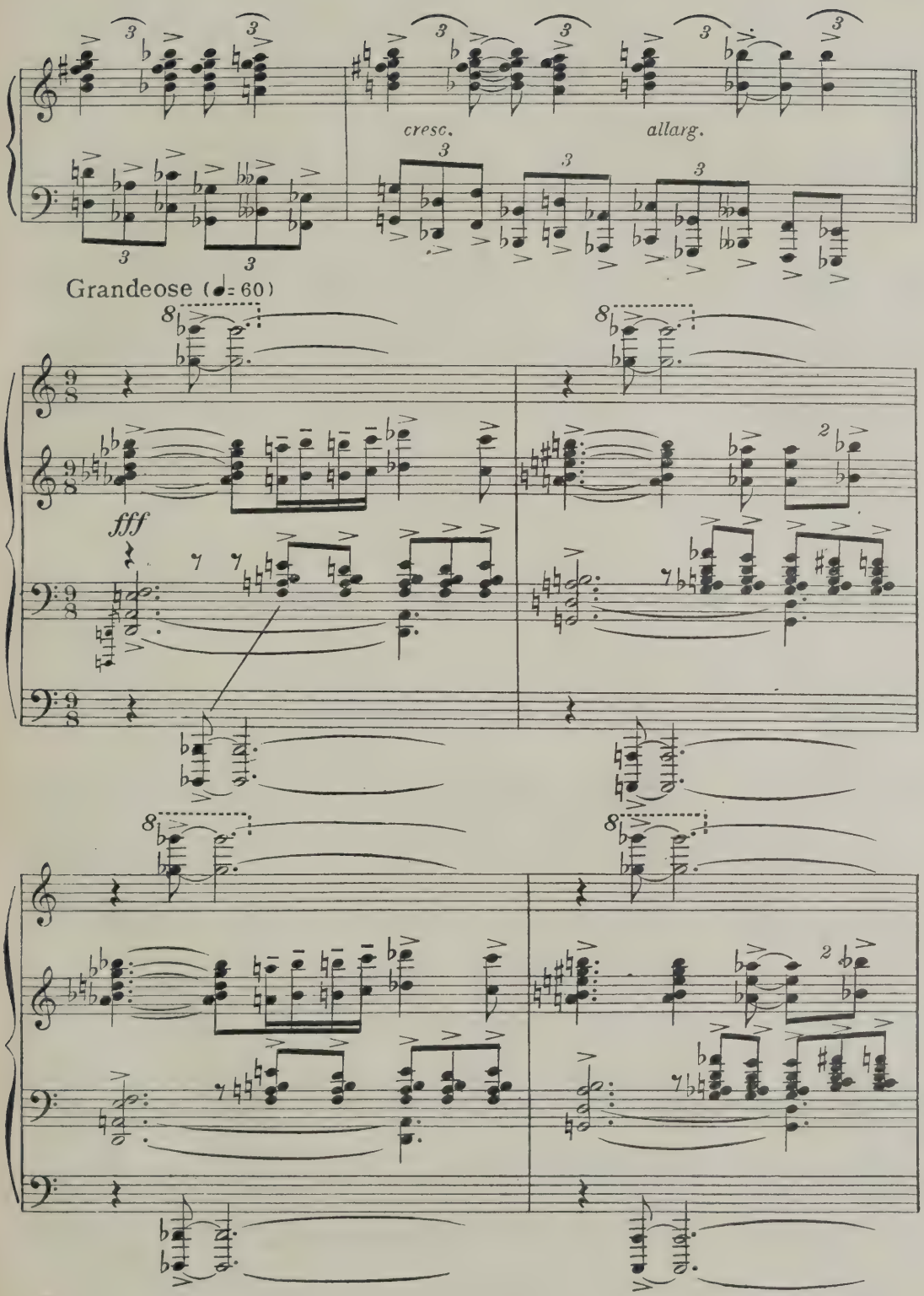
anim.
Très vif (M. 160 = ♩)
fff
Tempo Iº (M. 80 = ♩)
rfff
gliss.
rff rff rff rff rff ff
rff
sécco sans ped.
pouco a pouco voltando ao Iº movimento


8ª abaixo
8ª abaixo
chanté
mf
rf
p
8ª abaixo
rf
8ª abaixo
pp
vite
sf
rf
pp


vite
rf
rfz
pp
8ª abaixo
a Tempo
rall.
p
8ª abaixo
mf
rf>
pp
8
gliss.
gliss.
gliss.
p
mf
p
mf
mf
rf>
cresc.
rf> animé
rf>
8


gliss.
gliss.
8
p
rf
ff
8
4
allarg.
4
Lent (M. 69 = ♩)
f tres en dehors
3
3
3
3
3
3
pp
p


bien chantè
(f)
pp
mf
cresc. et animè pouco a pouco
cresc. animè
sffz

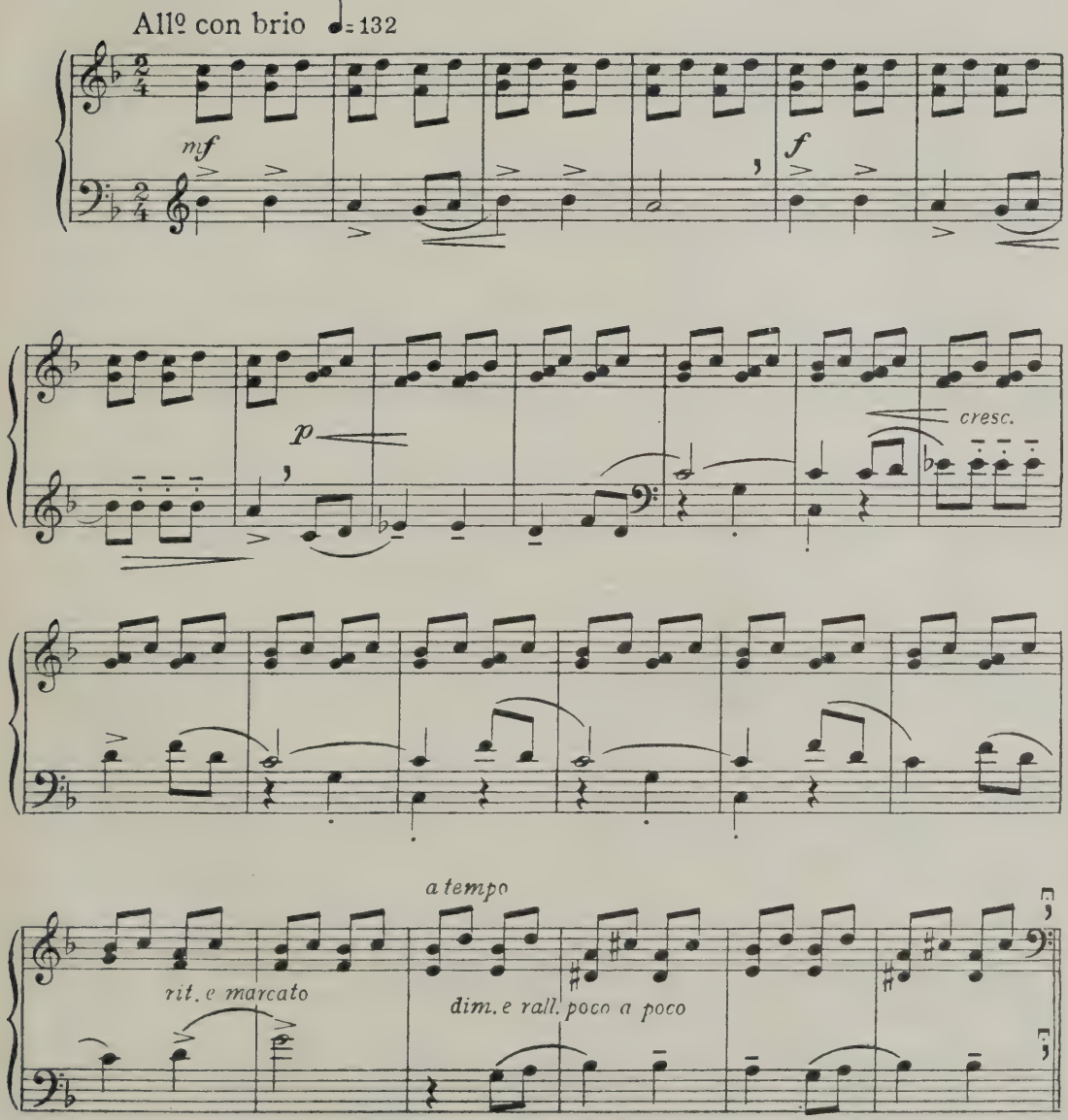

cresc.
allarg.
Grandeose (♩= 60)
fff

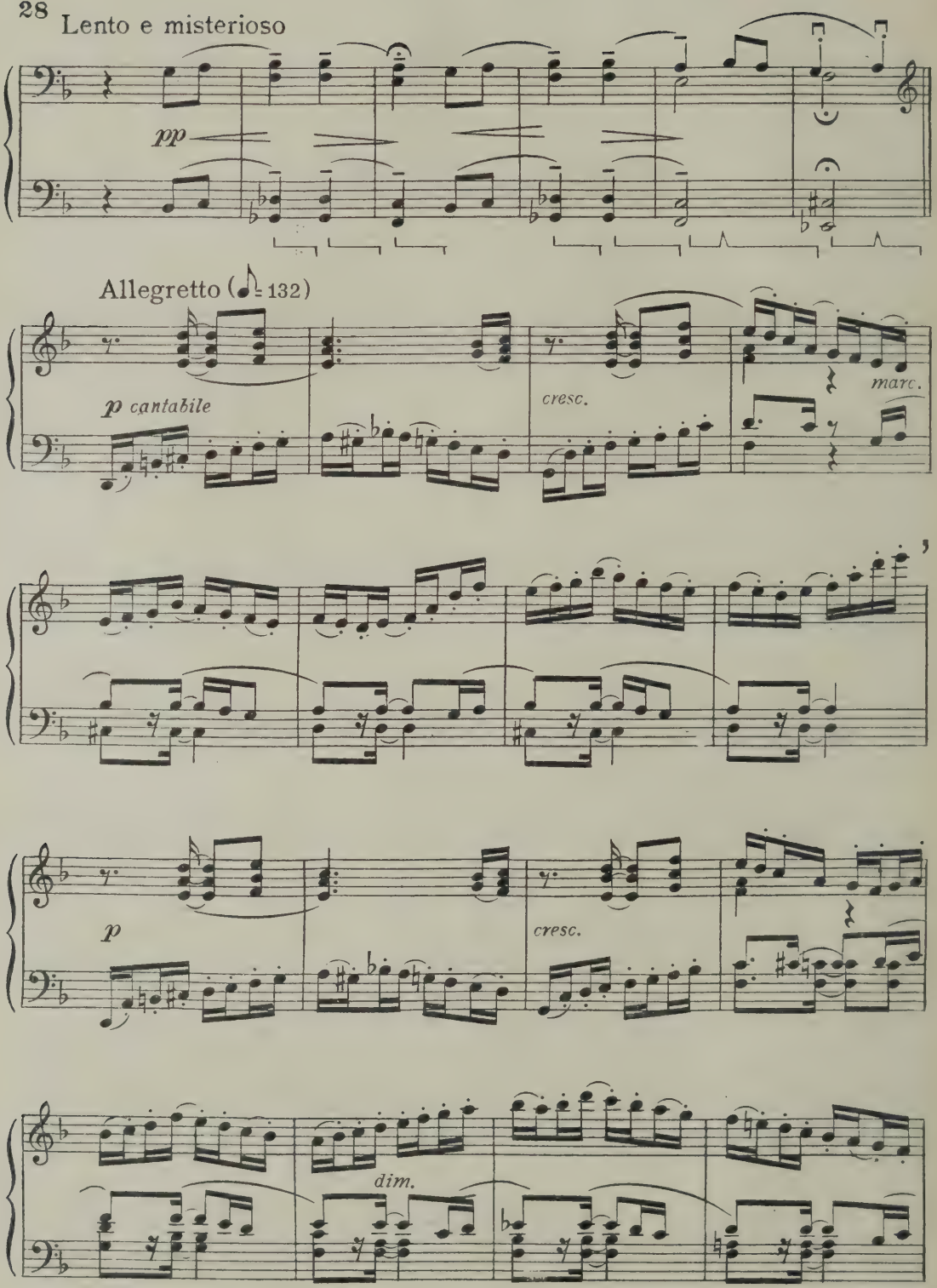
rit.
a Tempo
dim.
e rall. pouco a pouco
rit.
8ª abaixo
p
dim. toujours
p en dehors
8ª abaixo
pp
ppp
pp
pppp
8ª abaixo

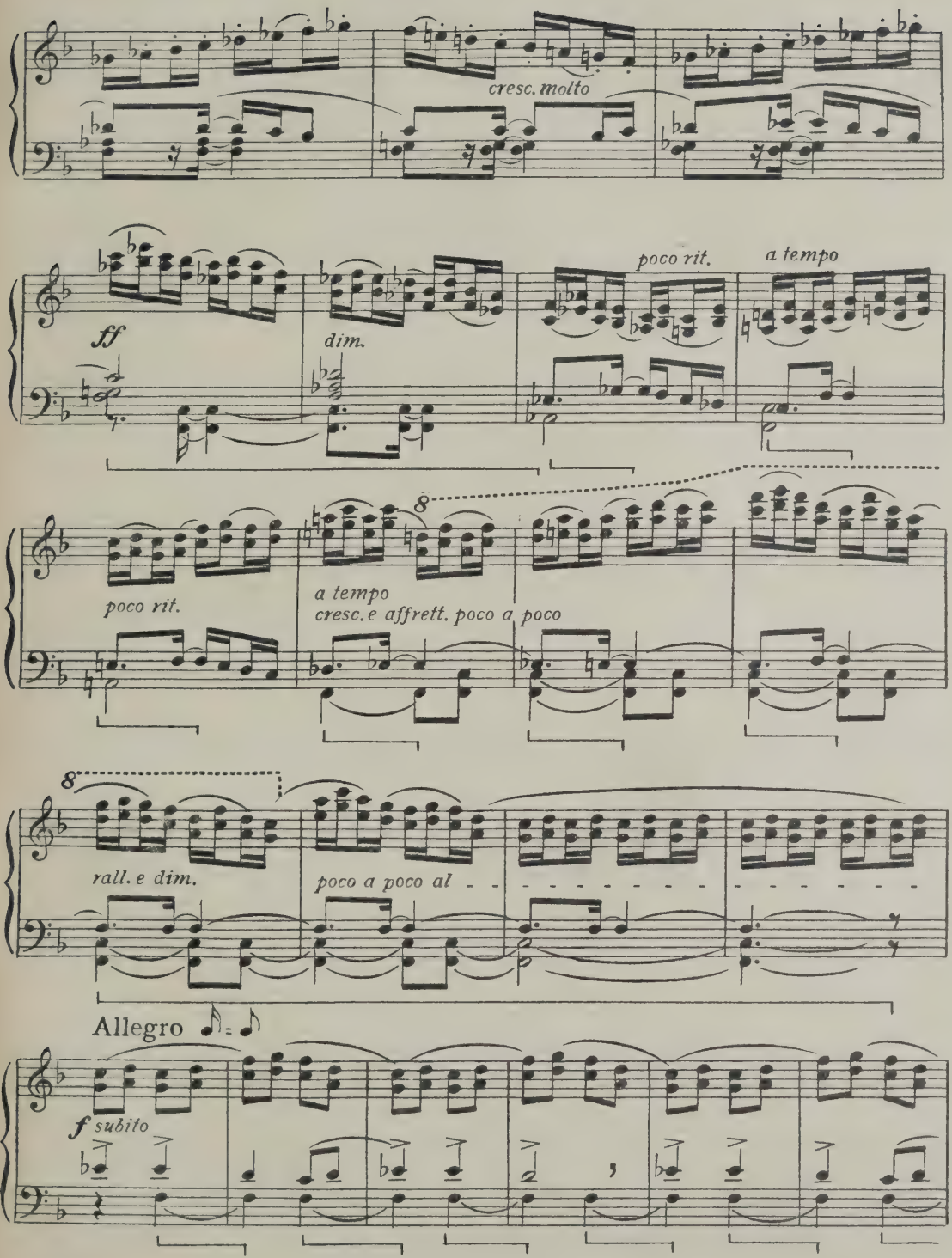
ÉTUDE

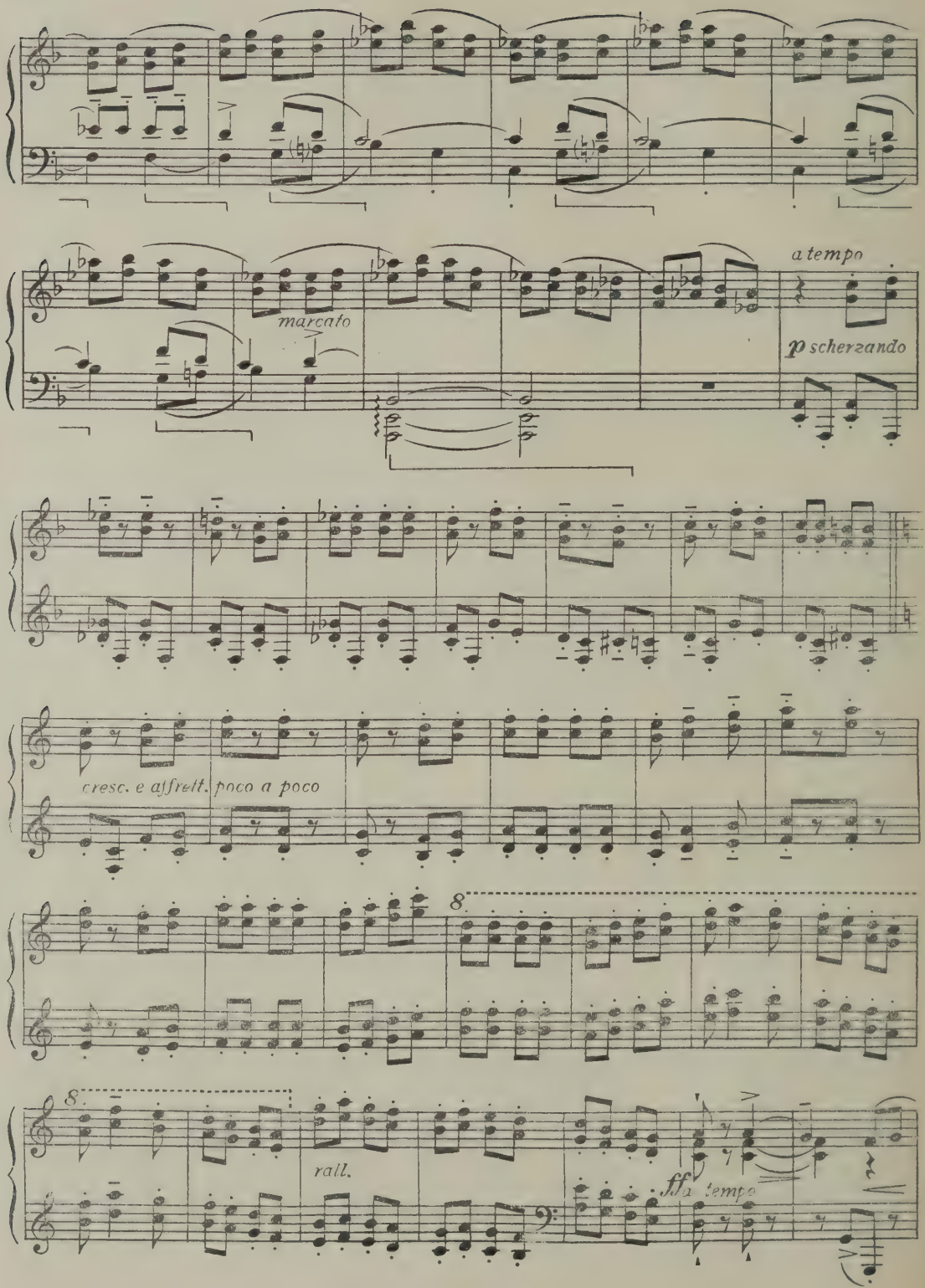
5.

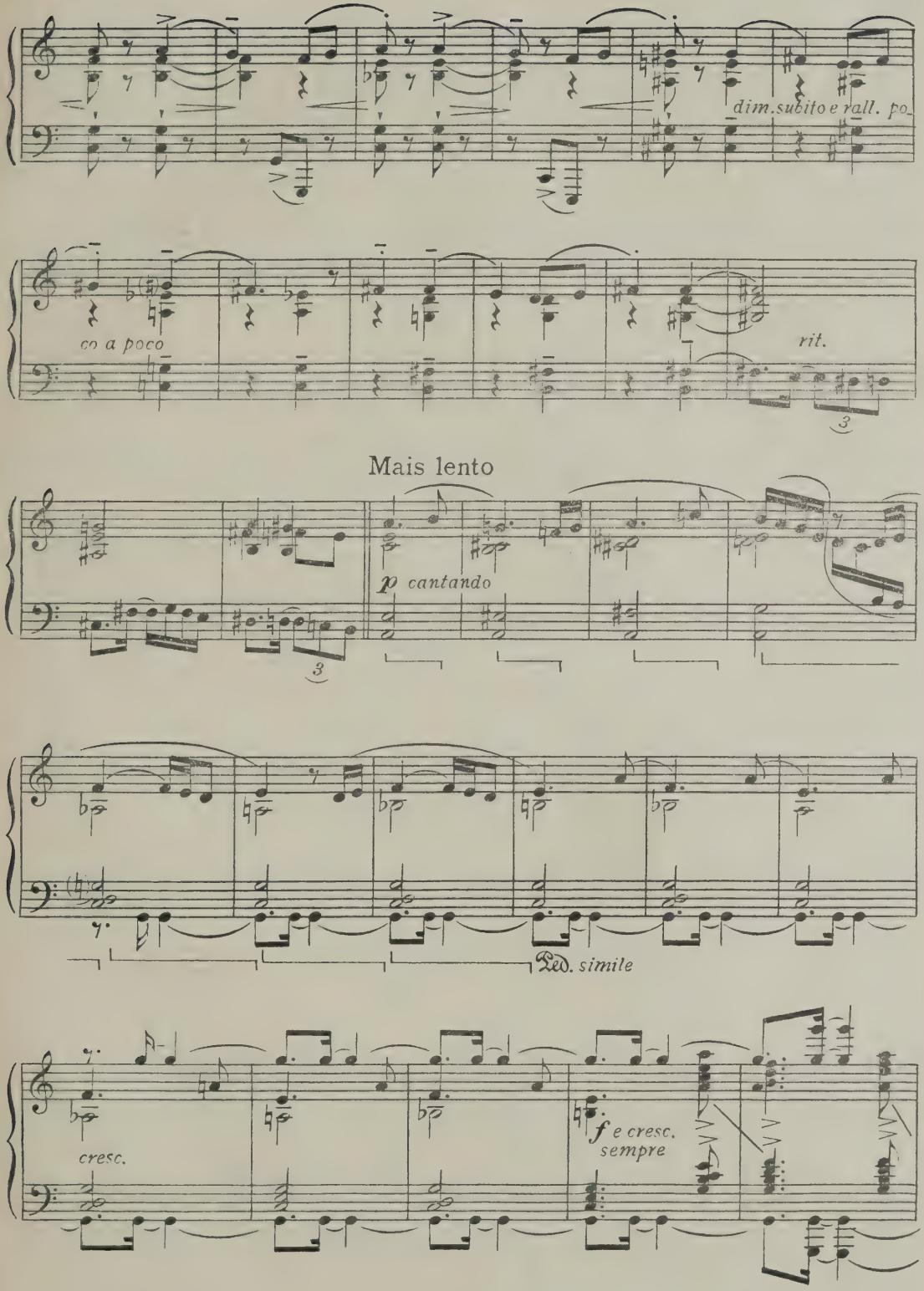
O. Lorenzo Fernândez.

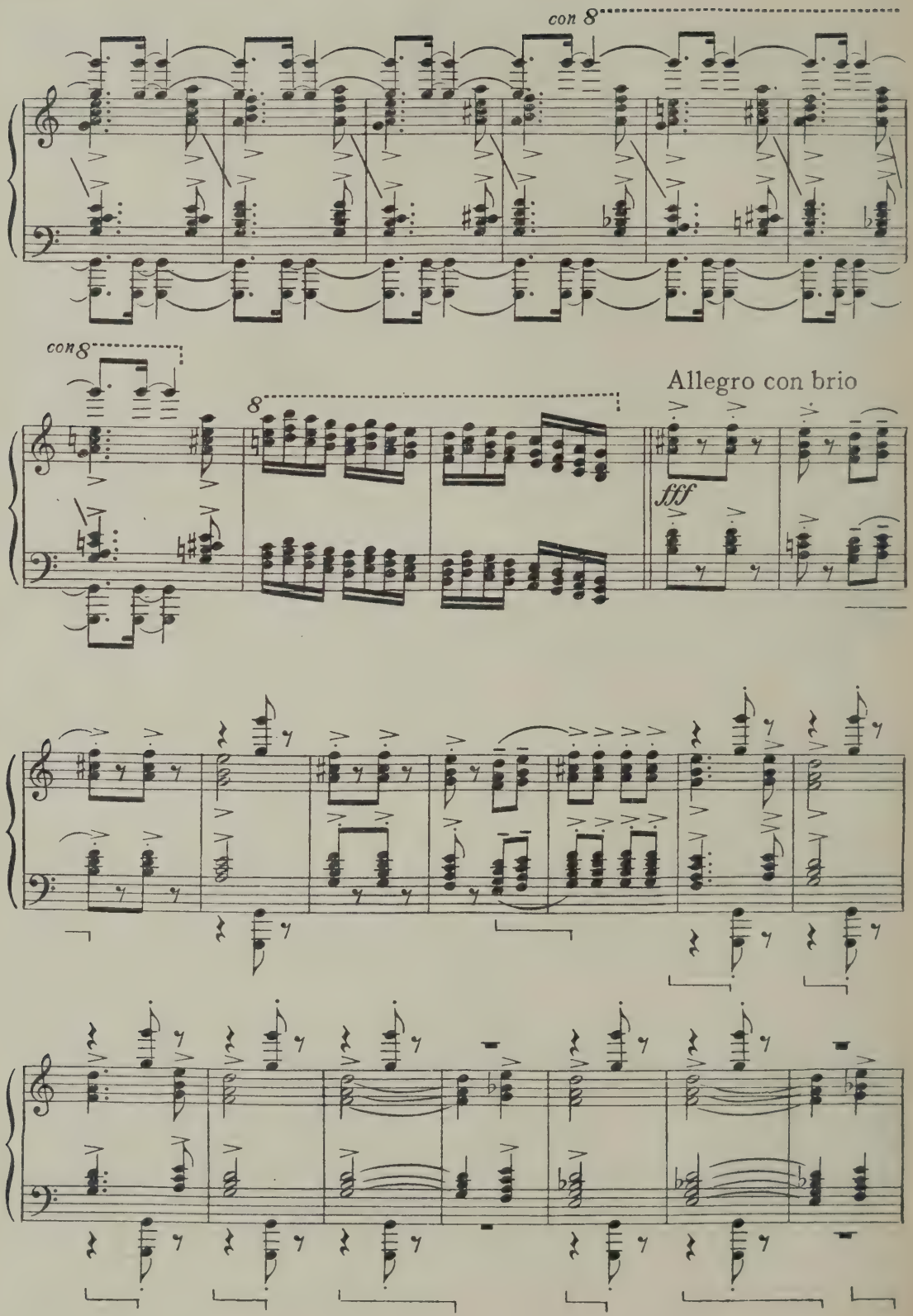


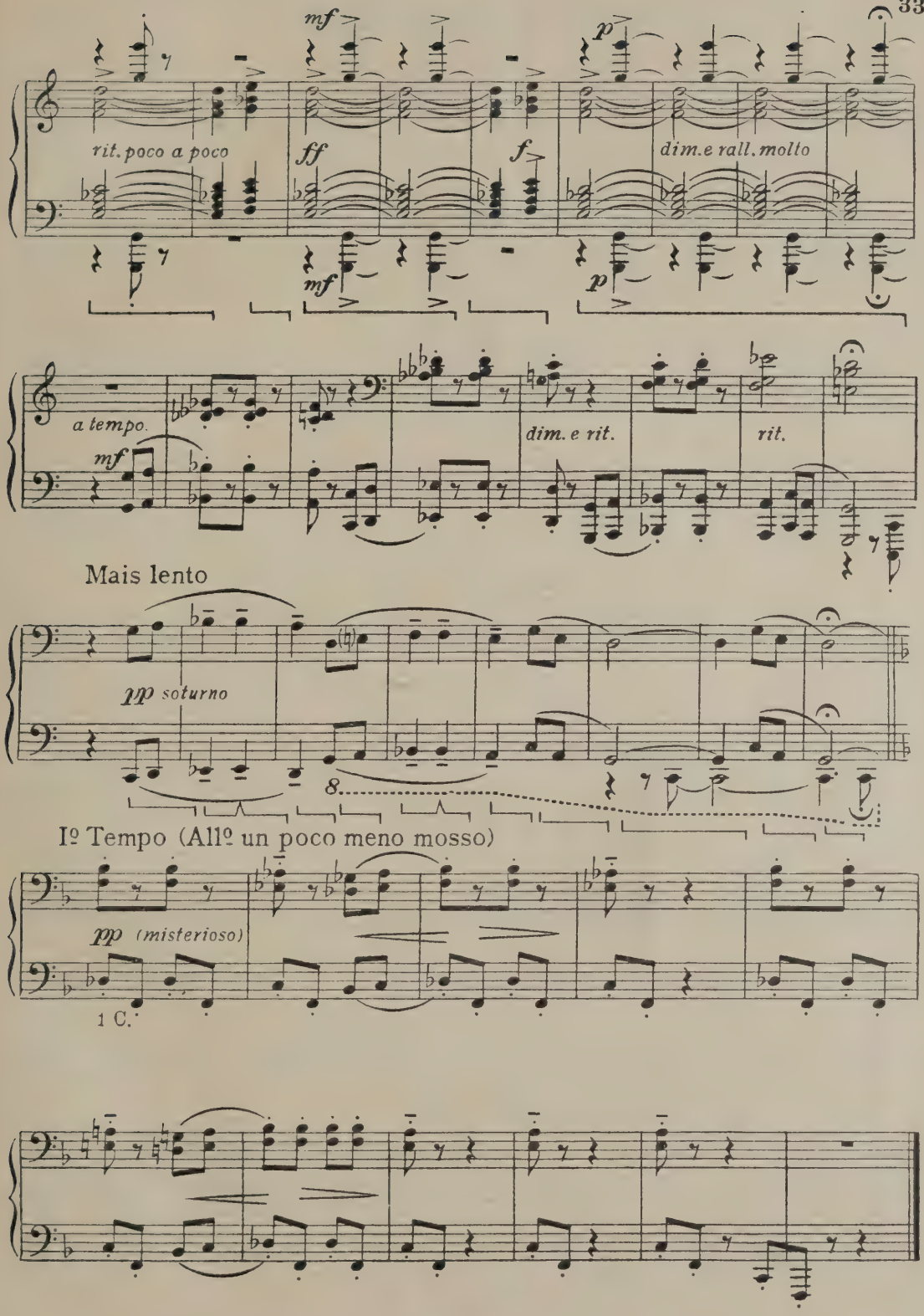

Lento e misterioso
pp
Allegretto (♩. = 132)
p cantabile
cresc.
marc.
p
cresc.
dim.


cresc. molto
ff
dim.
poco rit.
a tempo
poco rit.
a tempo
cresc. e affrett. poco a poco
8
8
rall. e dim.
poco a poco al
Allegro
f subito


marcato
a tempo
p scherzando
cresc. e affrett. poco a poco
8
8
rall.
ff a tempo


dim. subito e rall. po
co a poco
rit.
3
Mais lento
p cantando
3
Ped. simile
cresc.
f e cresc. sempre

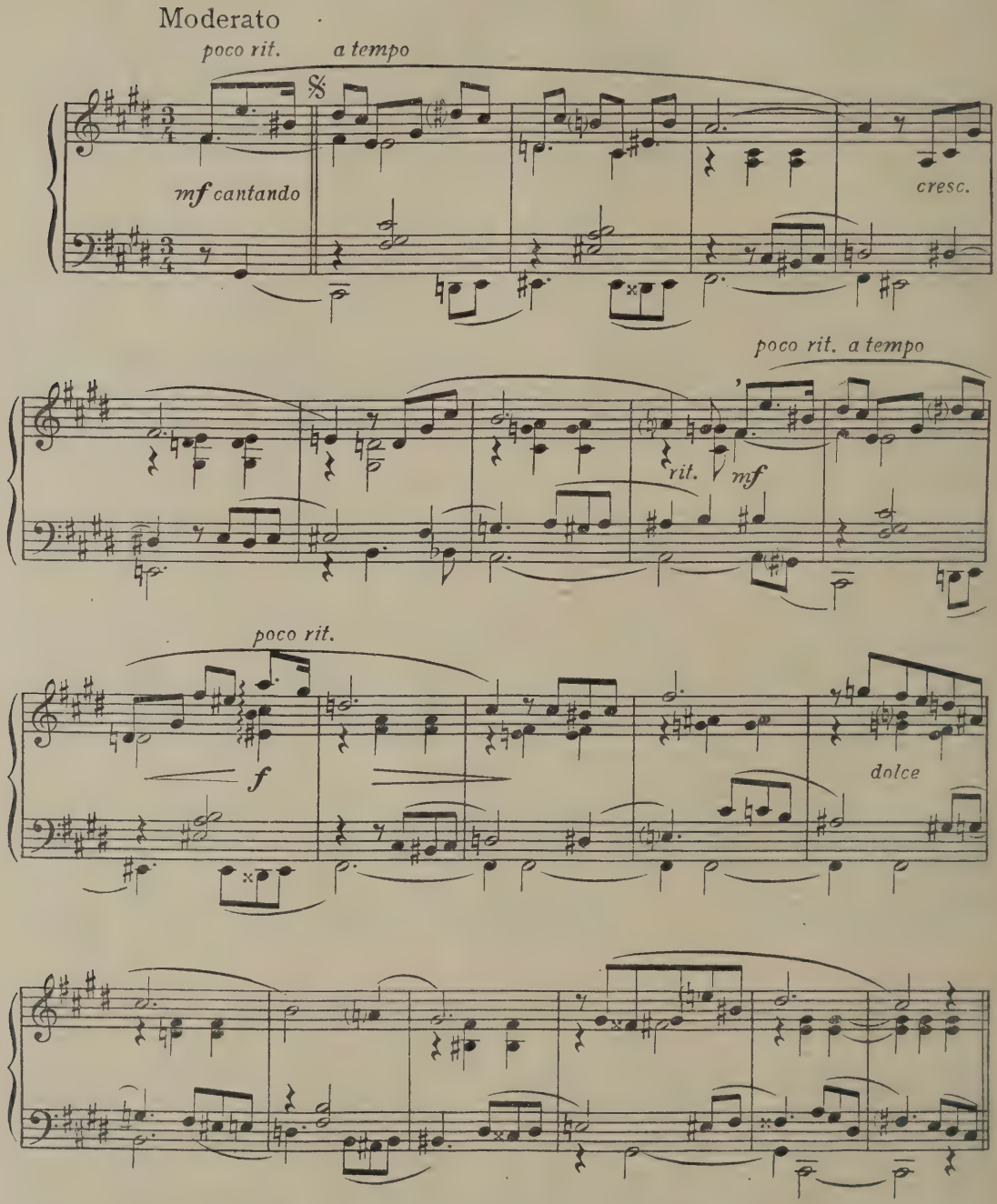

con 8
con 8
8
Allegro con brio
fff

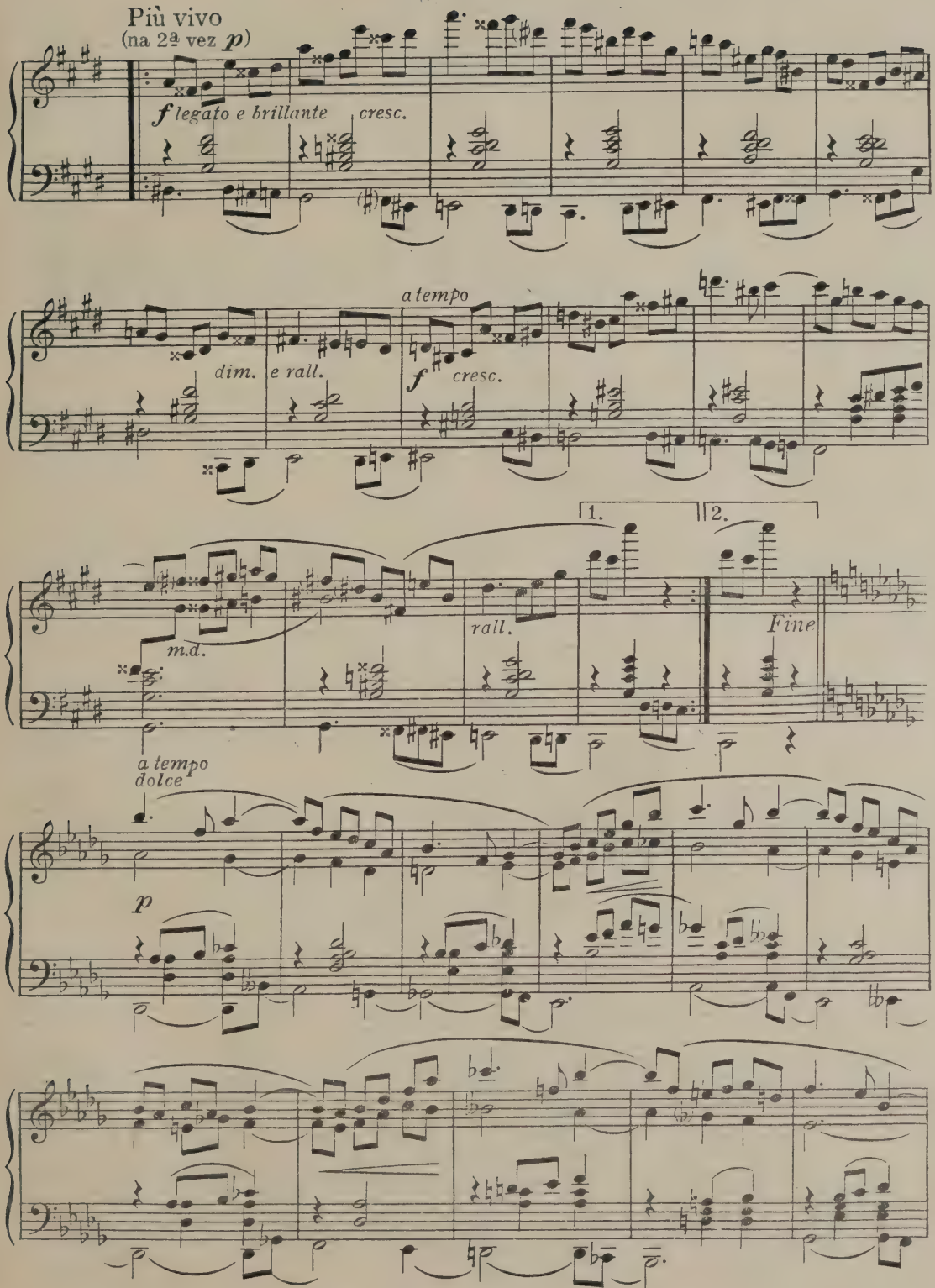

mf
p
rit. poco a poco
ff
f
dim.e rall. molto
mf
p
a tempo.
mf
dim. e rit.
rit.
Mais lento
pp soturno
8
Iº Tempo (Allº un poco meno mosso)
pp (misterioso)
1 C.

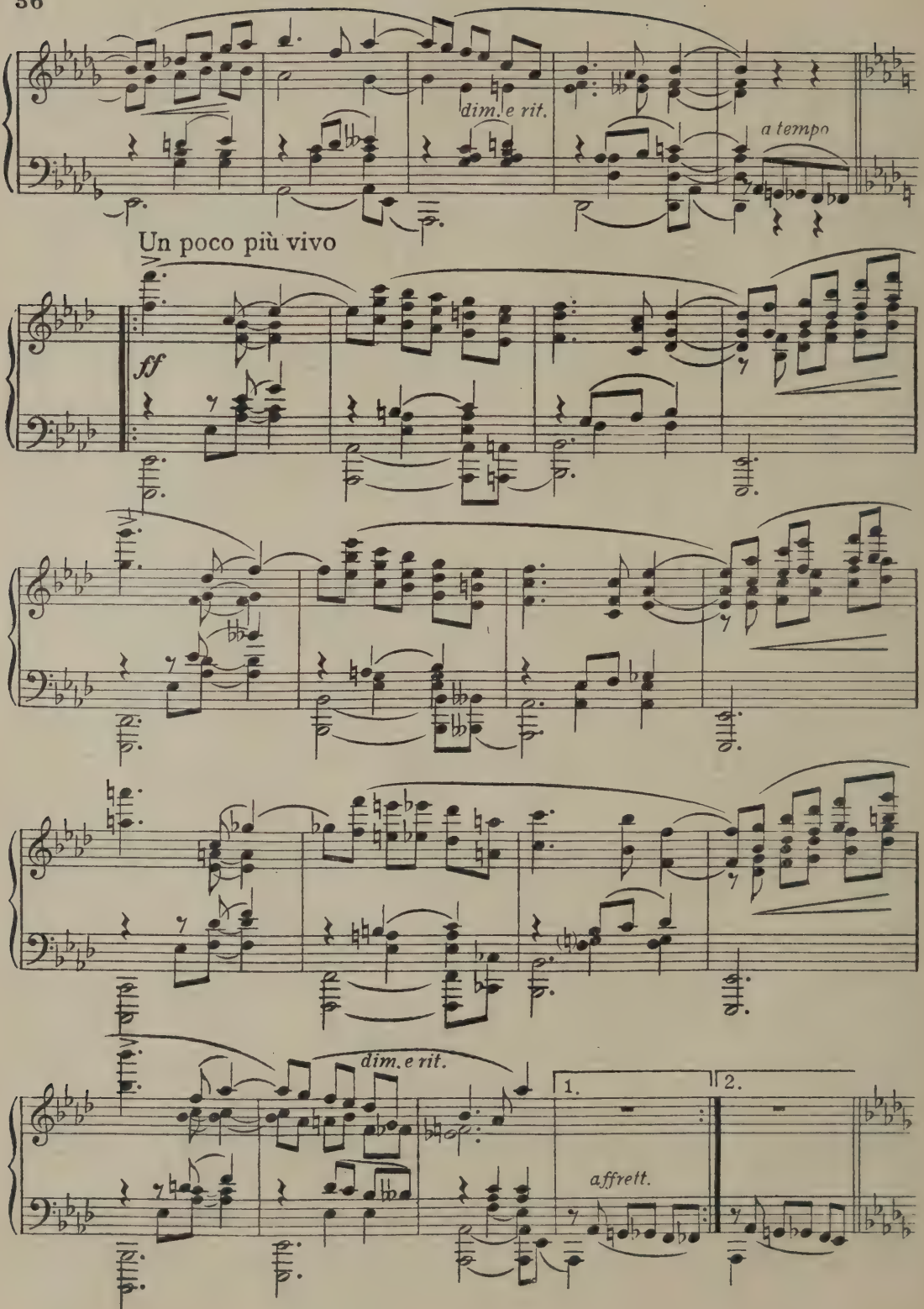
VALSE SUBURBAINE

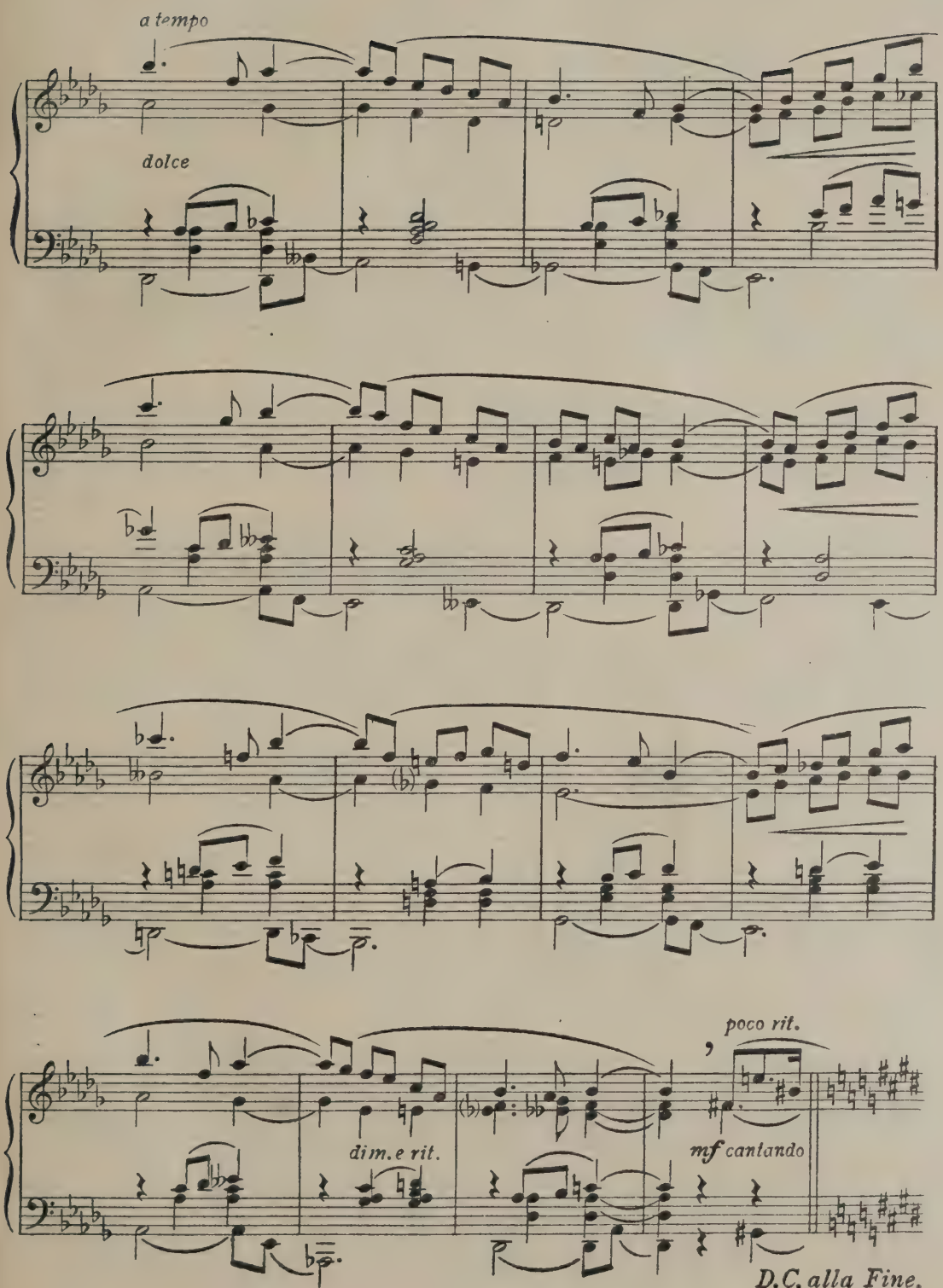
6.

O. Lorenzo Fernândez.




Più vivo
(na 2ª vez p)
f legato e brillante
cresc.
a tempo
dim.
e rall.
f
cresc.
1.
2.
m.d.
rall.
Fine
a tempo
dolce
p

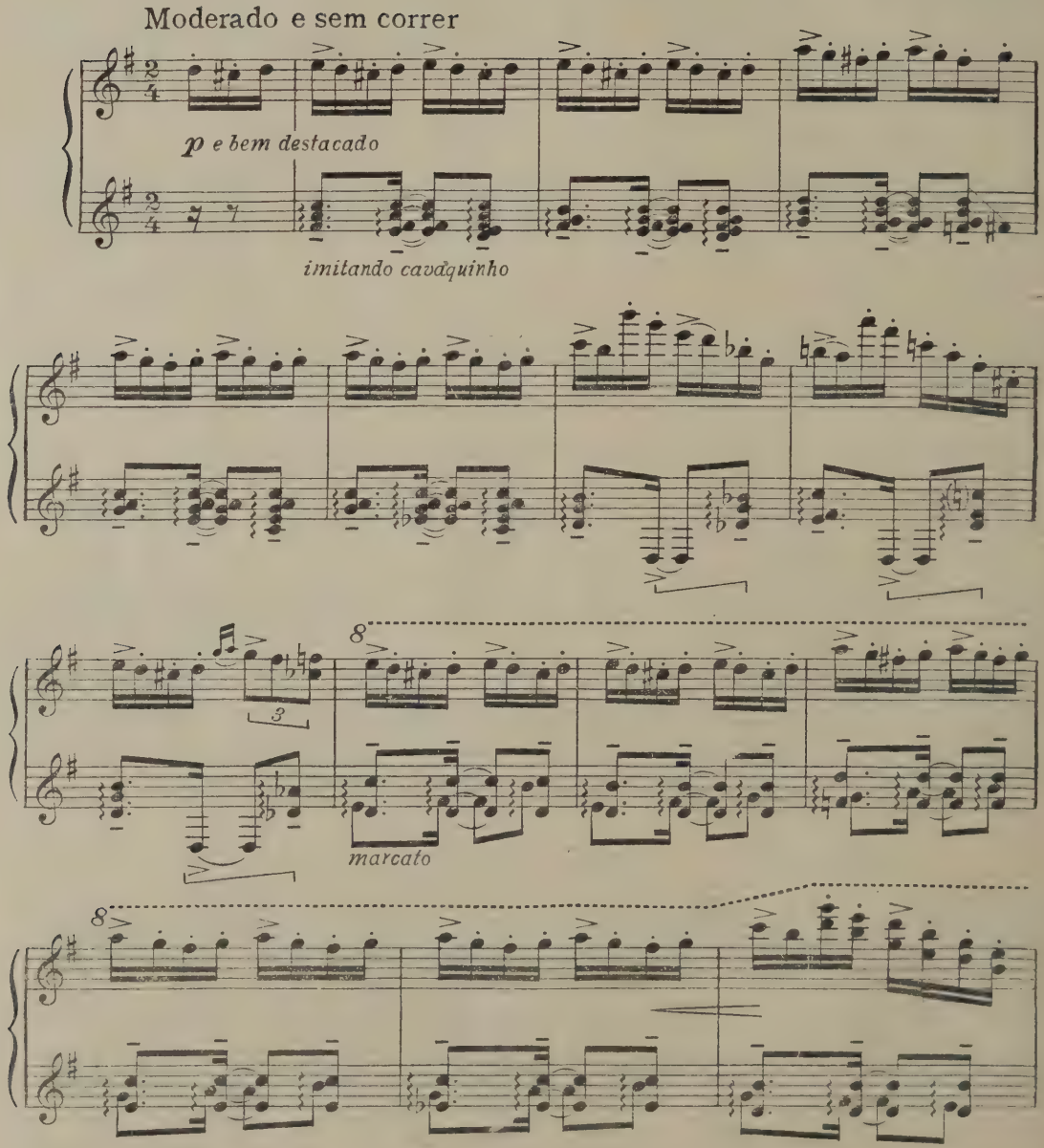

dim. e rit.
a tempo
Un poco più vivo
ff
dim. e rit.
1.
2.
affrett.

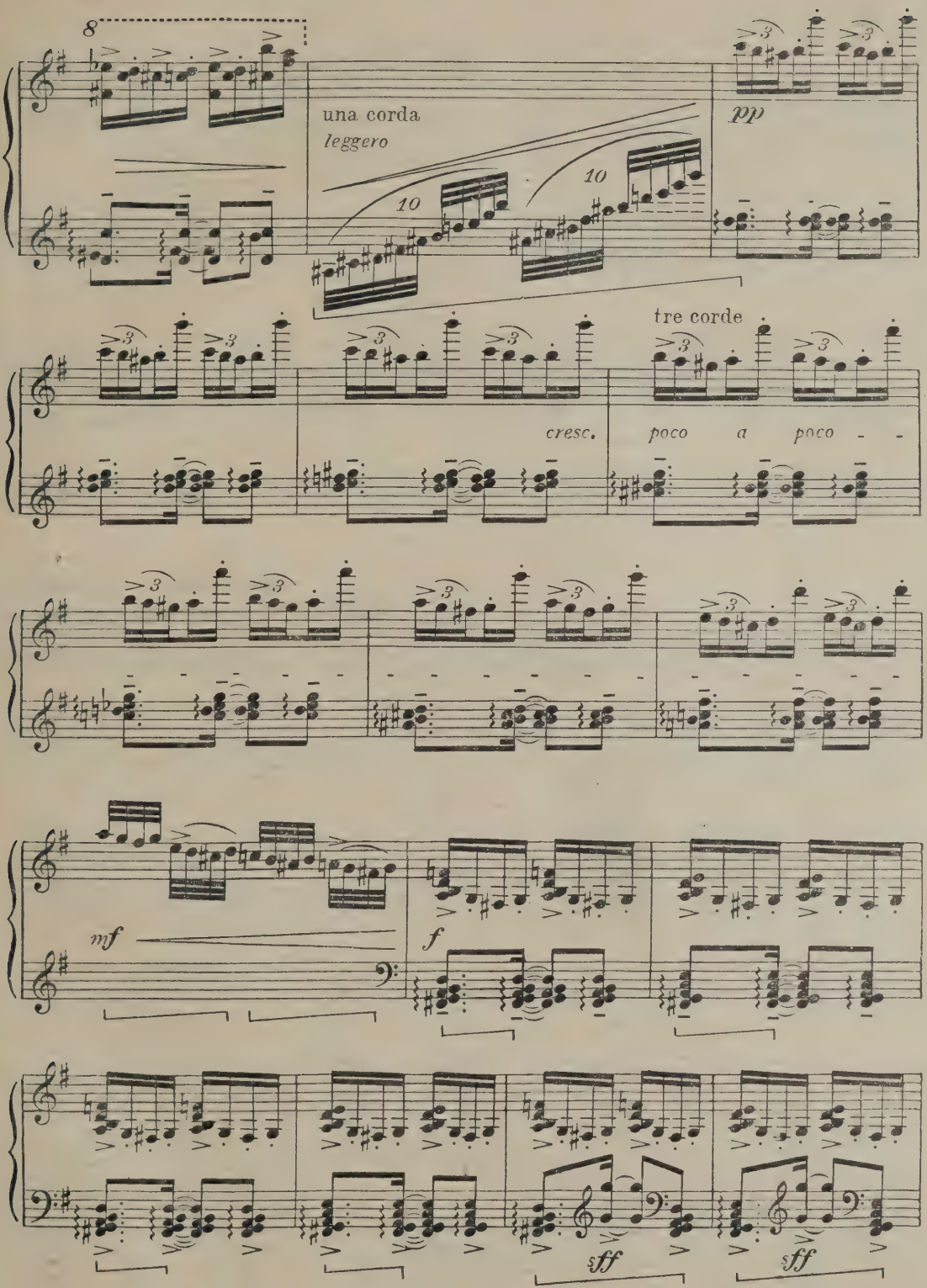

a tempo
dolce
poco rit.
dim.e rit.
mf cantando
D.C. alla Fine.

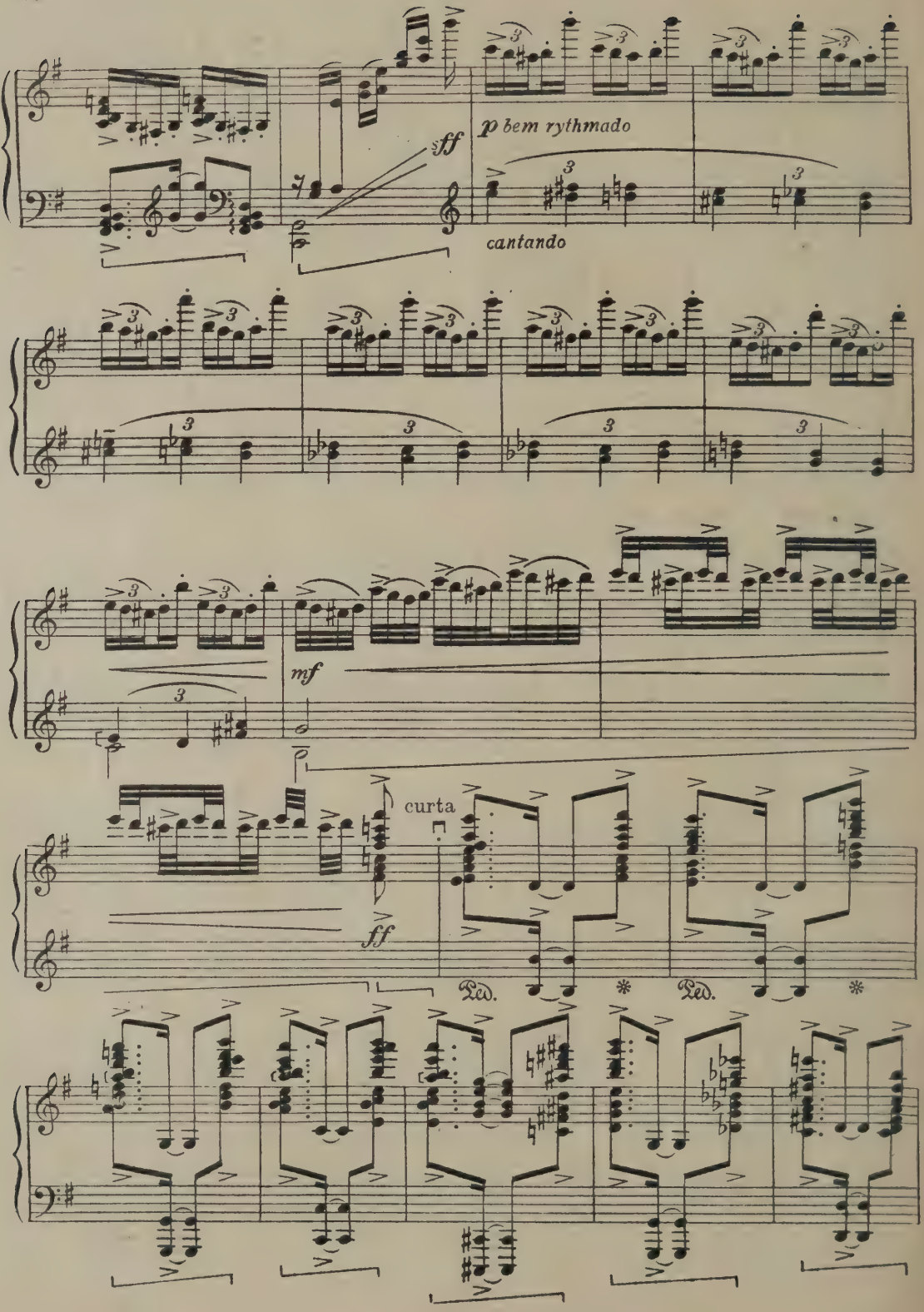
DANSE DU PETIT NÈGRE

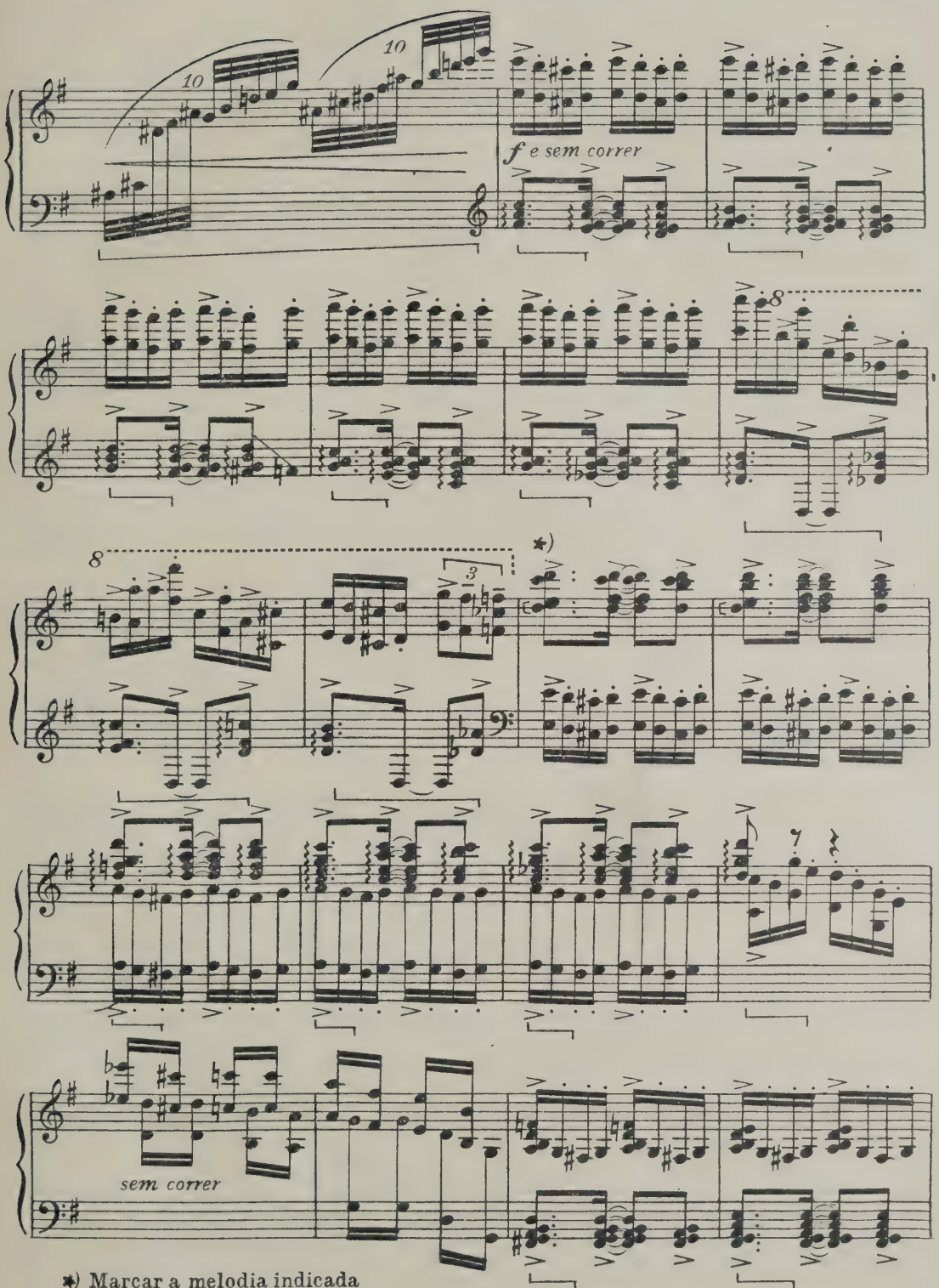
7.

F. Mignone.

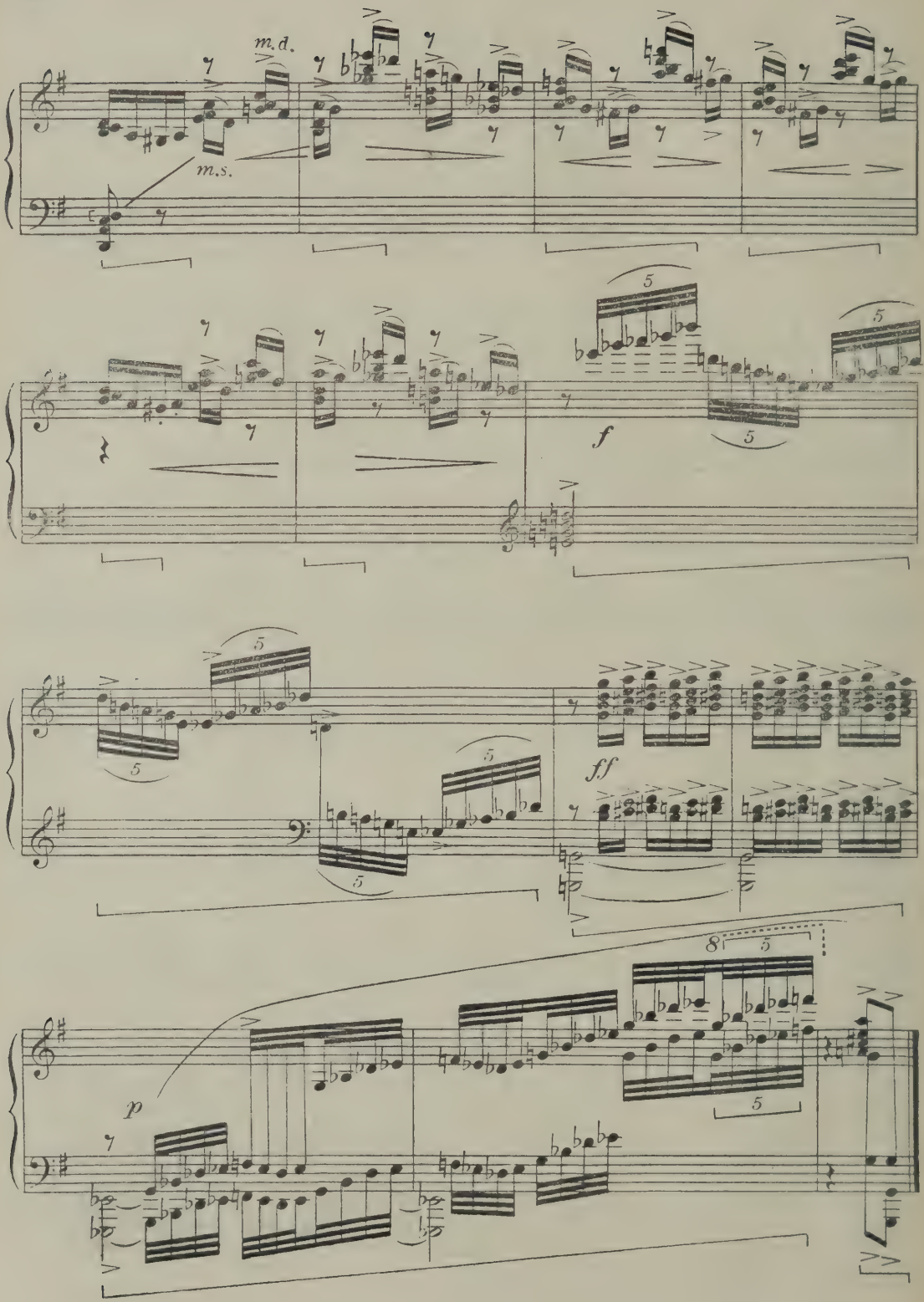



8
una corda
leggero
10
10
pp
tre corde
cresc.
poco a poco
mf
f
sff
sff


sff
p bem rythmado
cantando
mf
ff
curta
Ped.
*
Ped.
*



*) Marcar a melodia indicada pelas notas em typo maior.

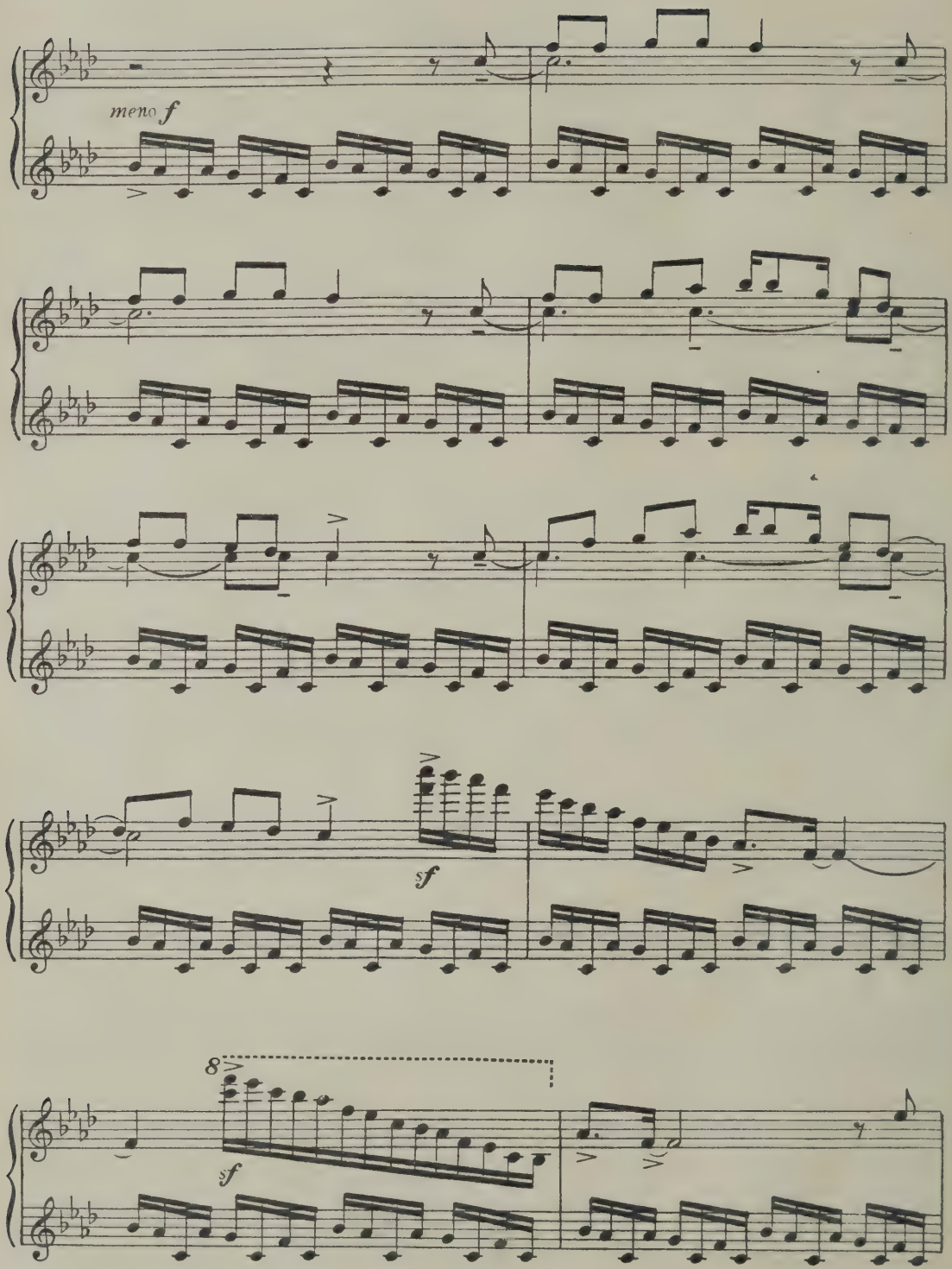

m.d.
m.s.
f
ff
p

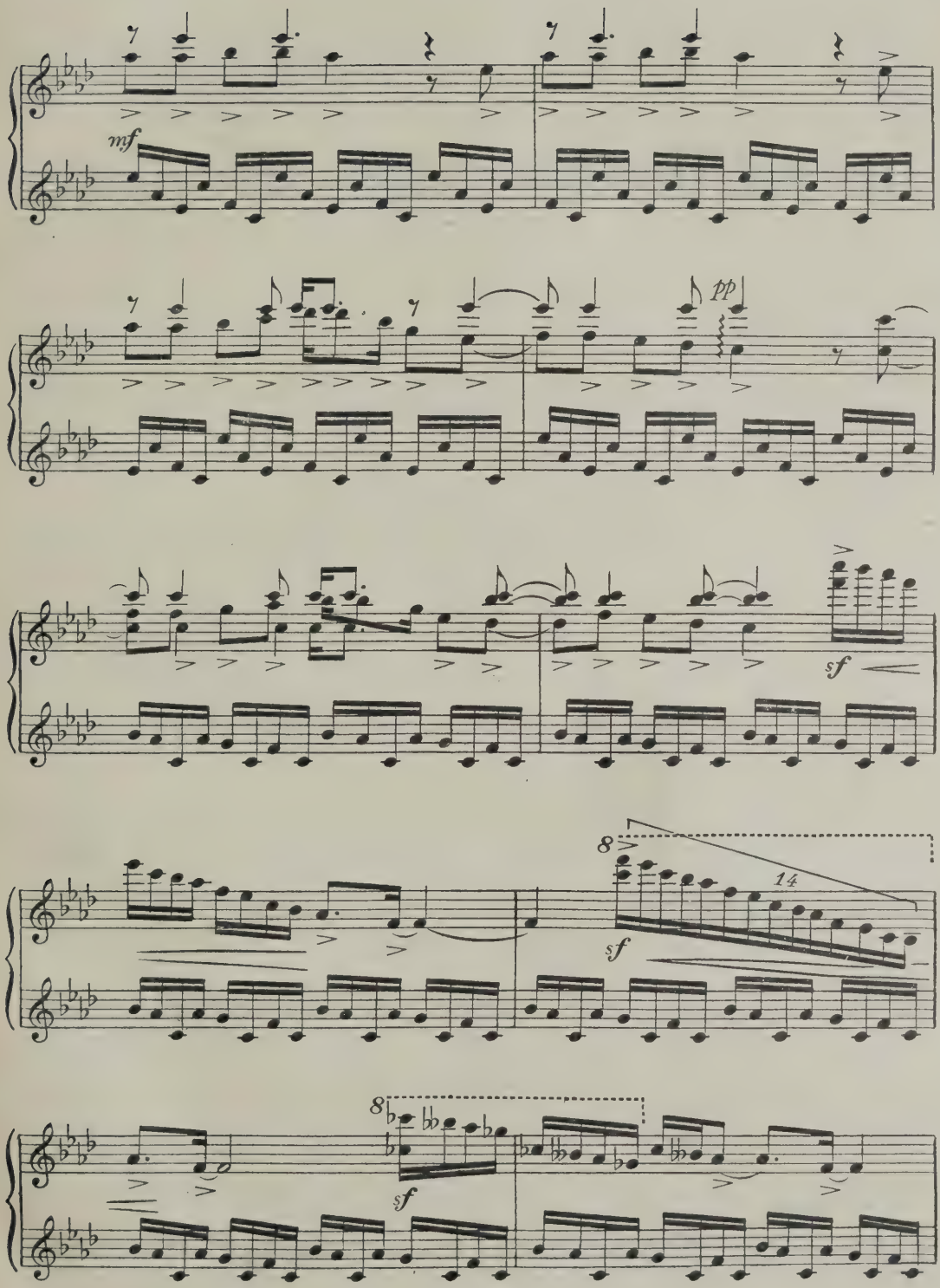
CORTA JACA

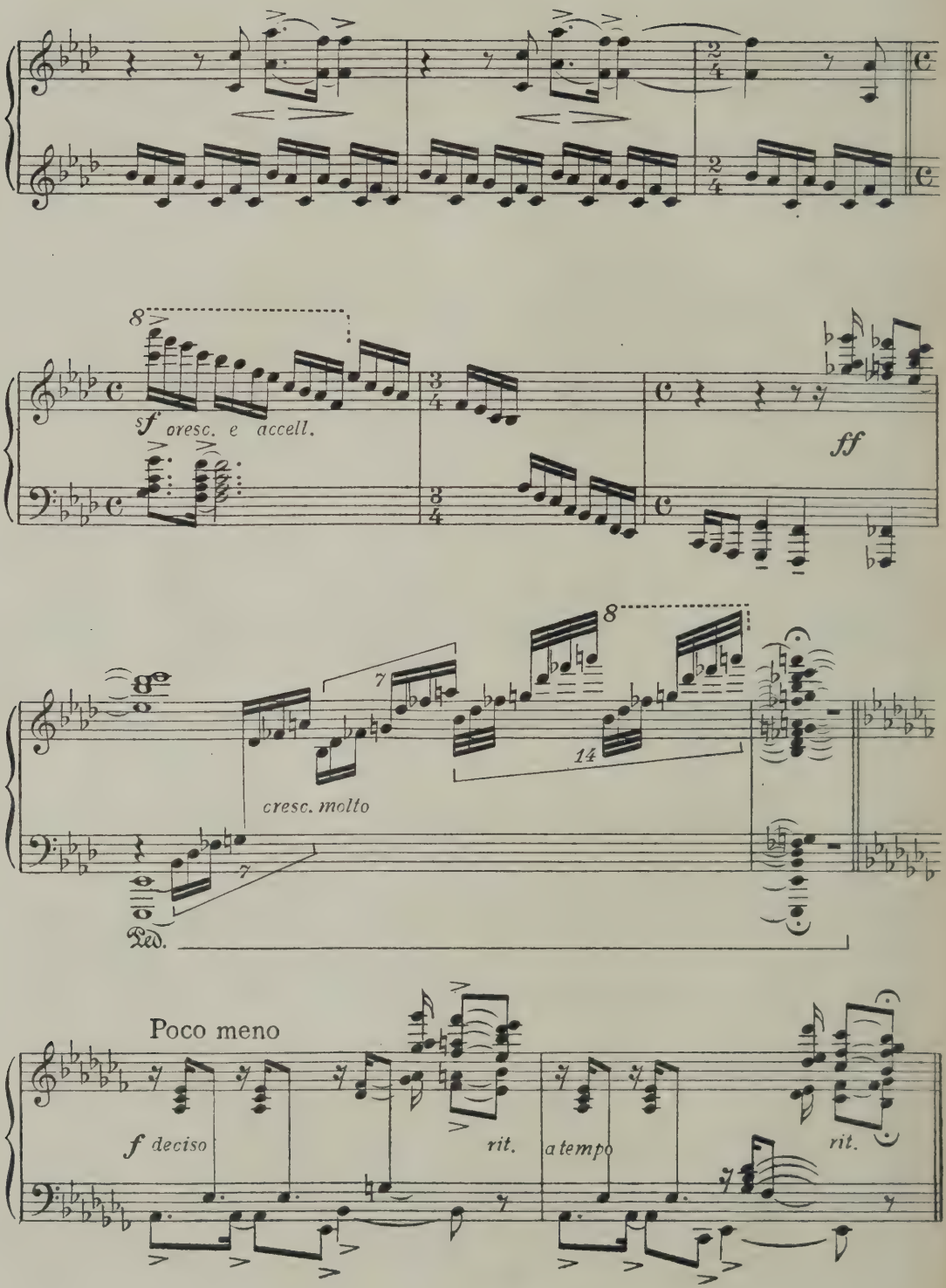
(Chanson populaire brésilienne)

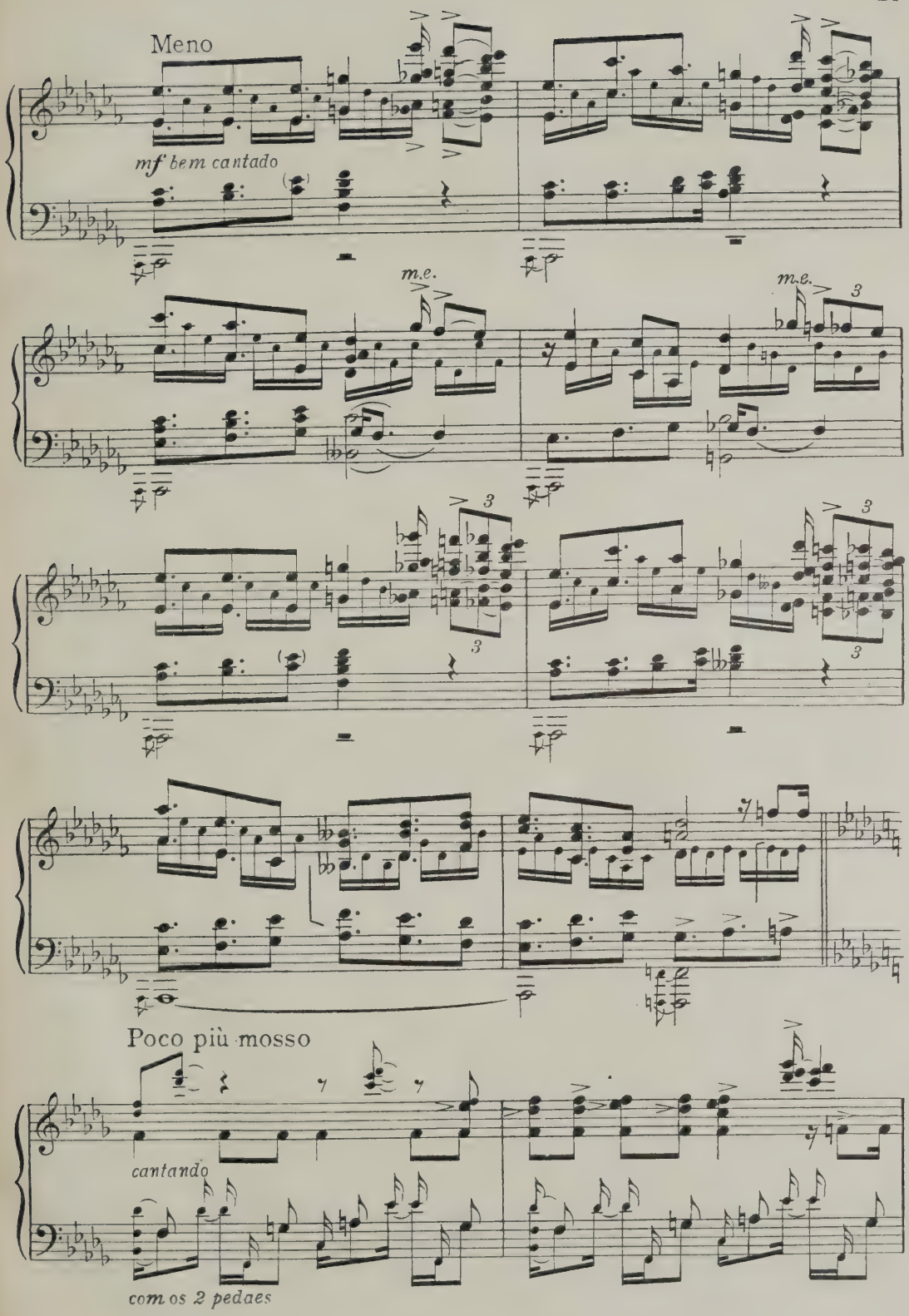
8.

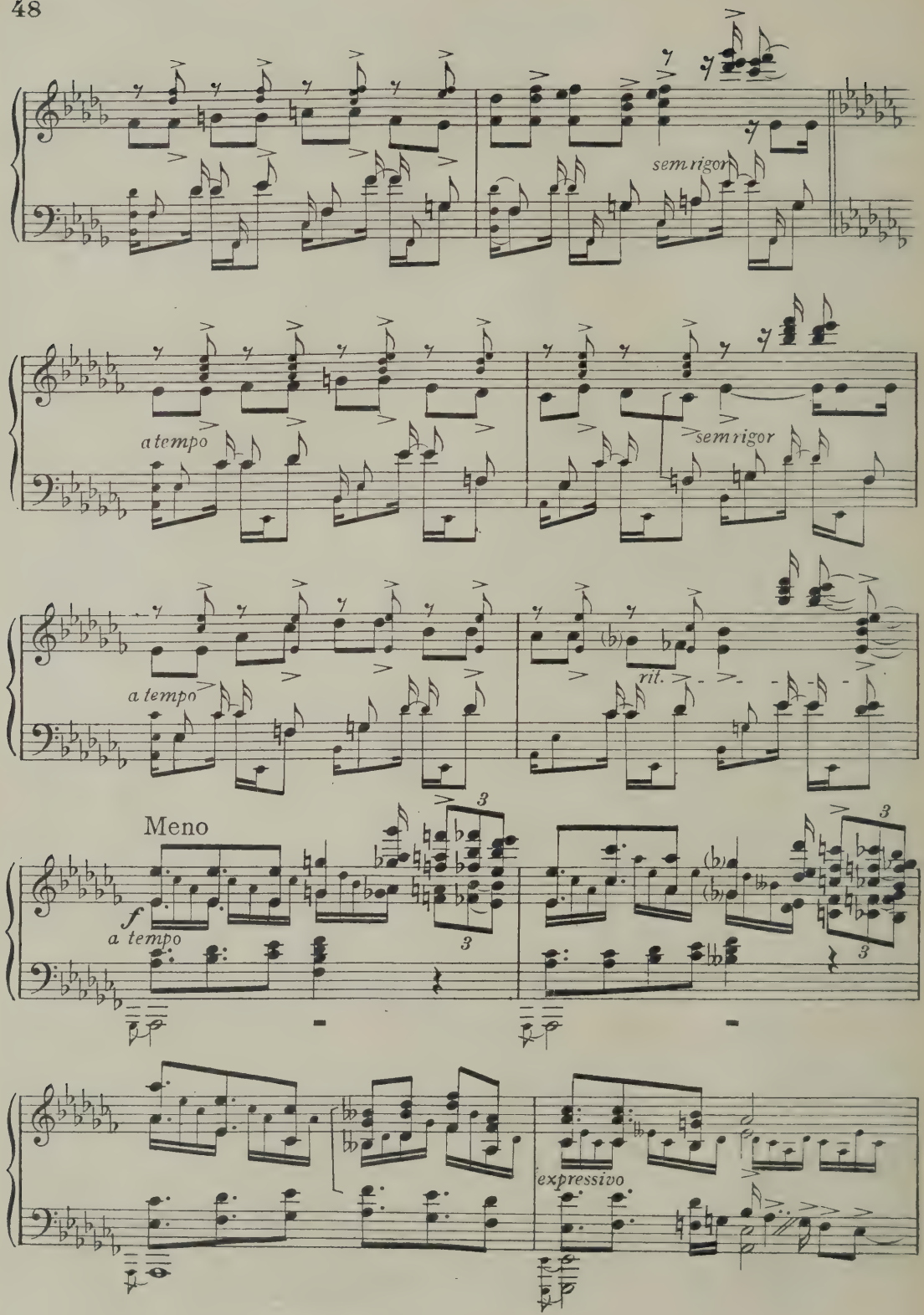
Fructuoso Vianna


meno f
sf
8
sf

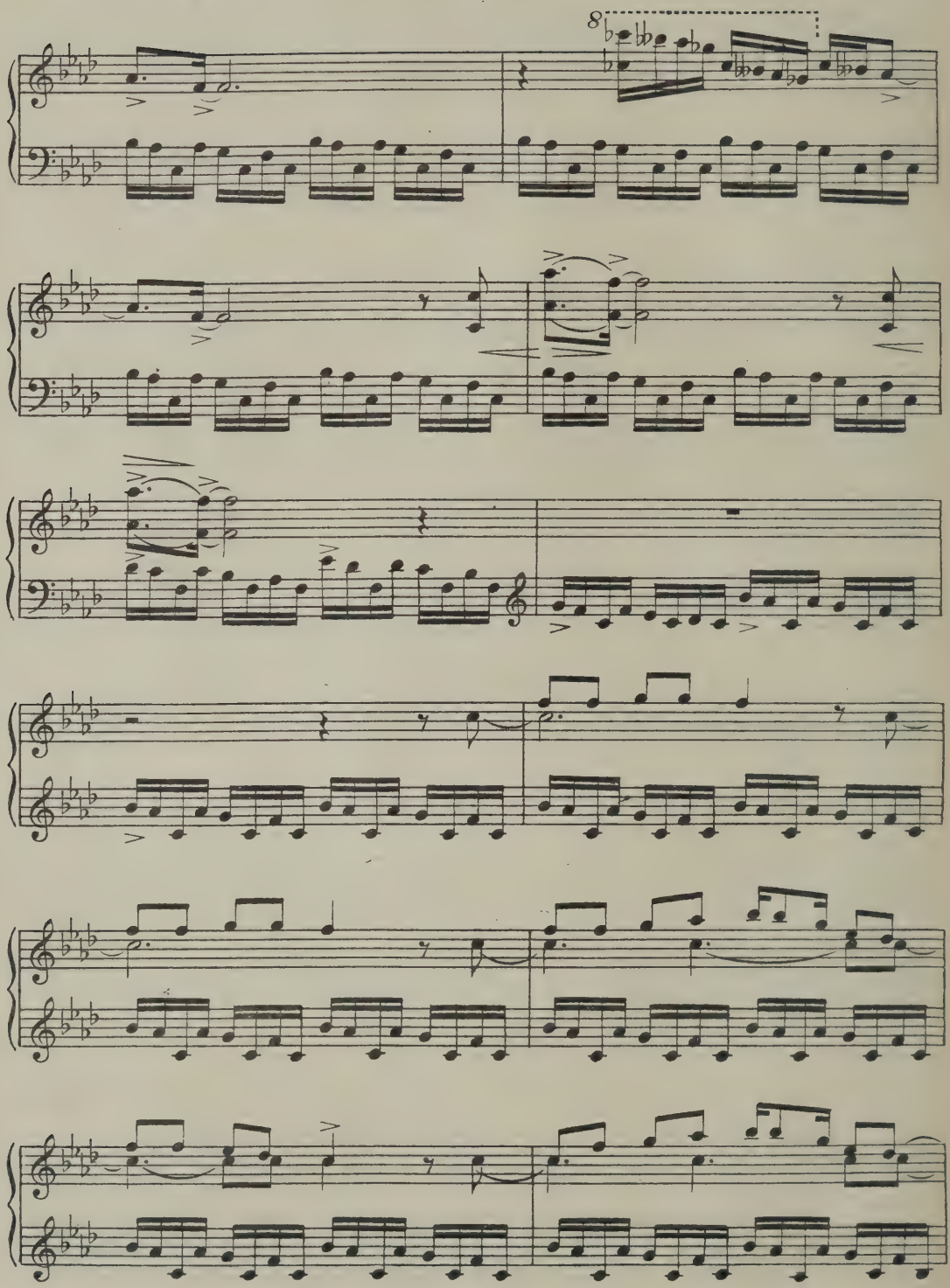

mf
pp
sf
8
14
sf
8
sf

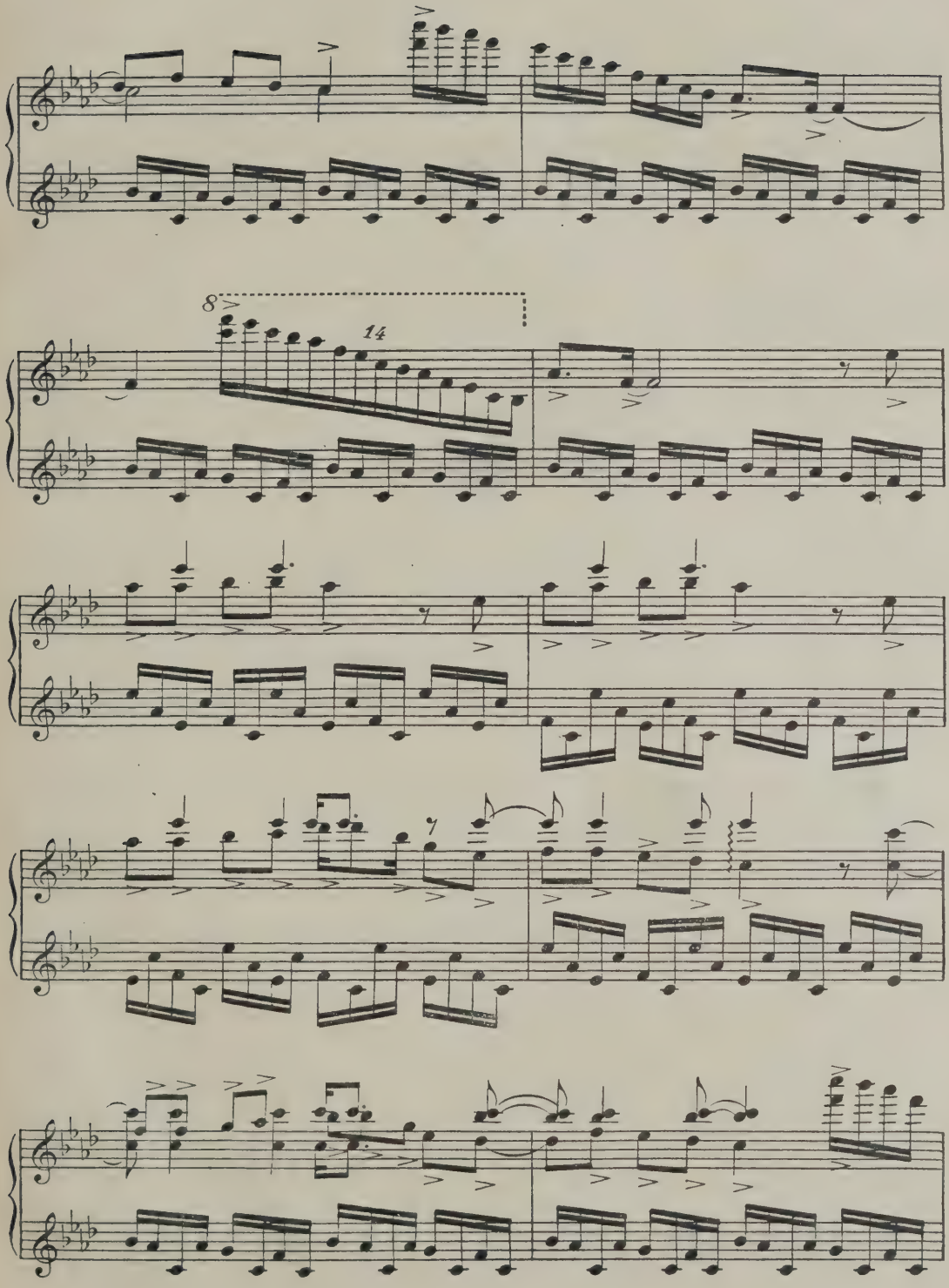

sf oresc. e accell.
ff
cresc. molto
Ped.
Poco meno
f deciso
rit.
a tempo
rit.

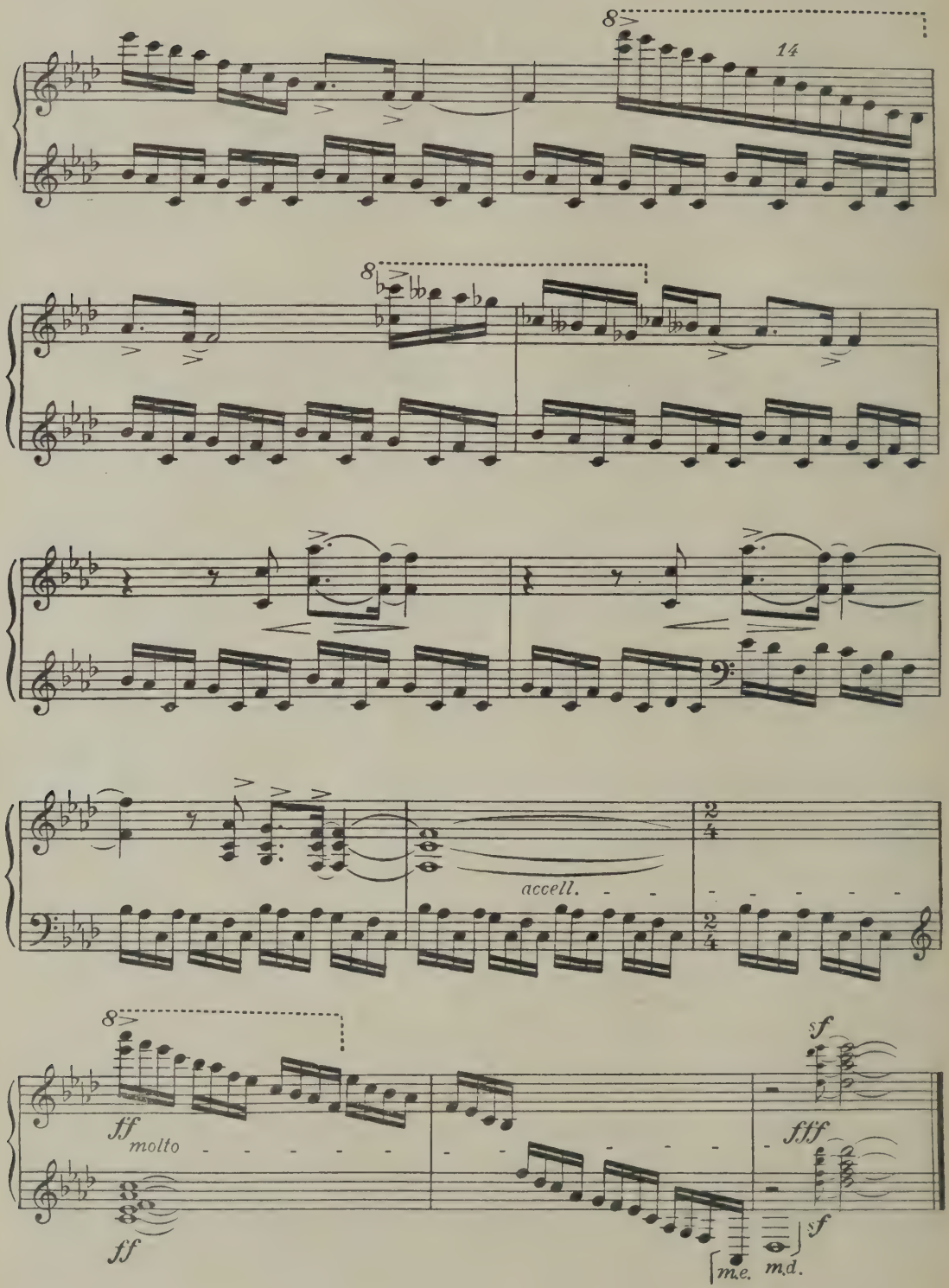

Meno
mf bem cantado
m.e.
m.e.
Poco più mosso
cantando
com os 2 pedaes


sem rigor
a tempo
sem rigor
a tempo
rit.
Meno
f
a tempo
3
3
3
3
expressivo

Più mosso
pouco - a - pouco -
ganhando - o - movimento -
cresc. molto
sf
sf
sf
m.e.
ff
Io Tempo
f
8
14


8

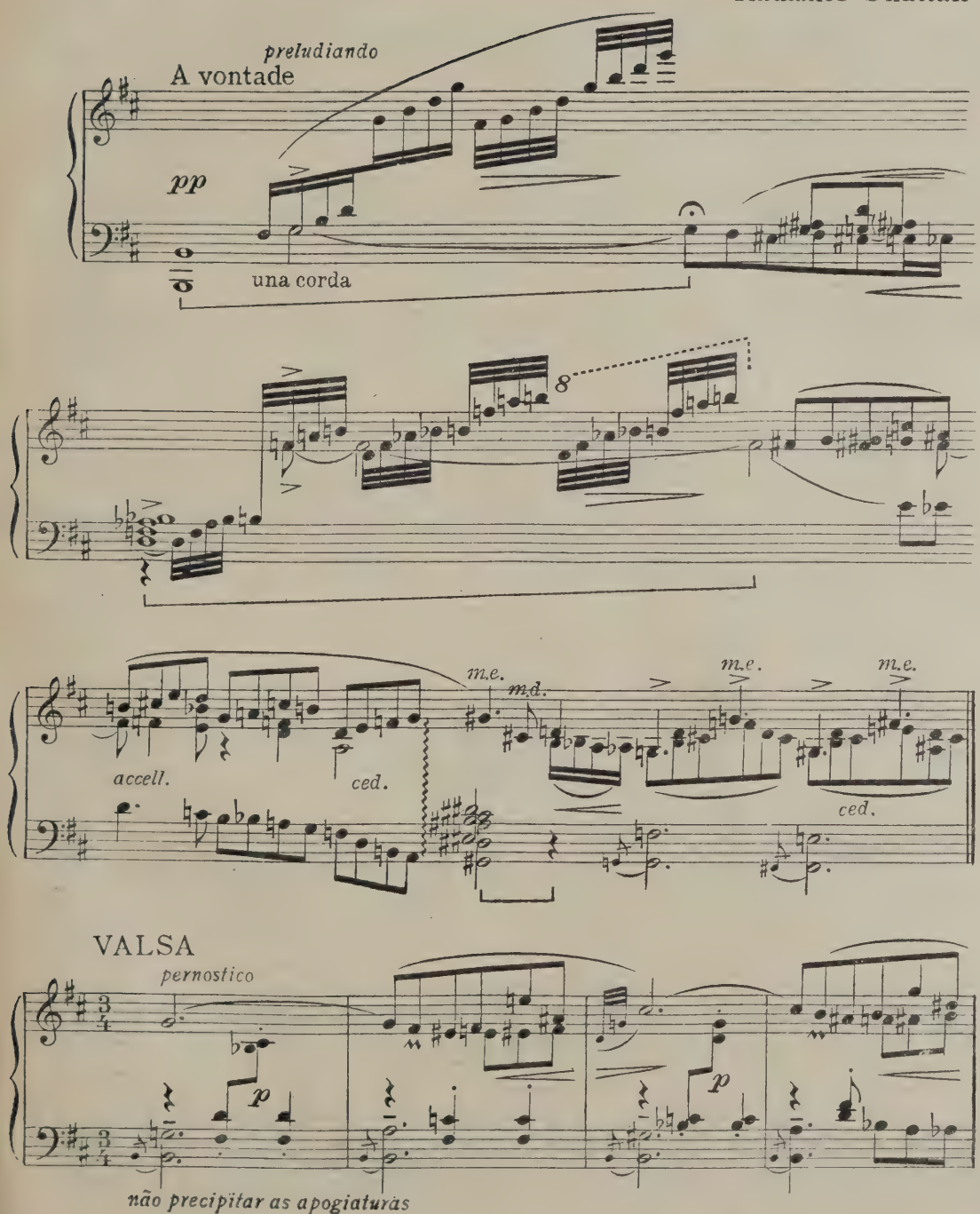

8
14

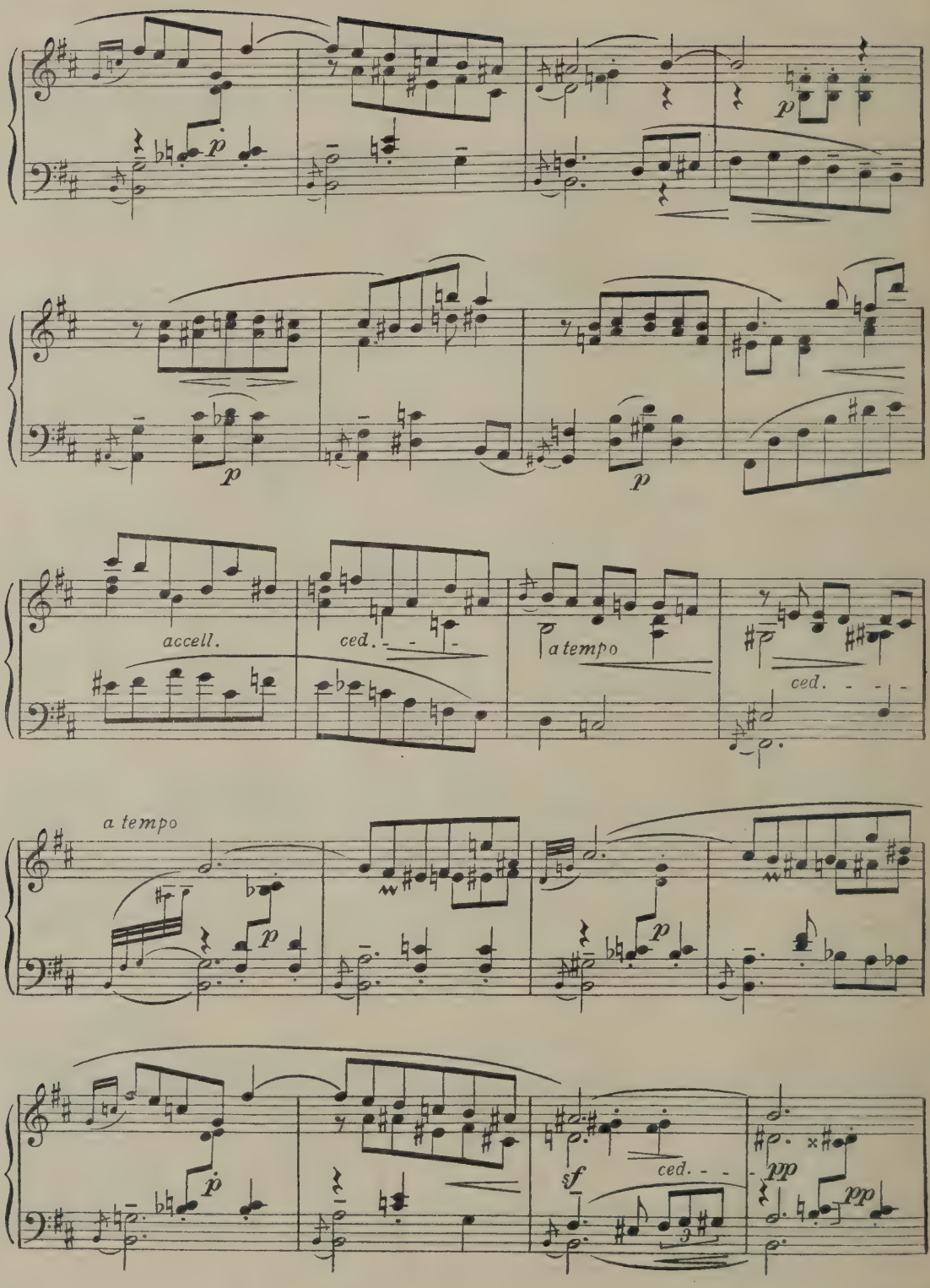

8
14
8
accell.
2
4
8
ff
molto
ff
f
fff
f
m.e.
m.d.

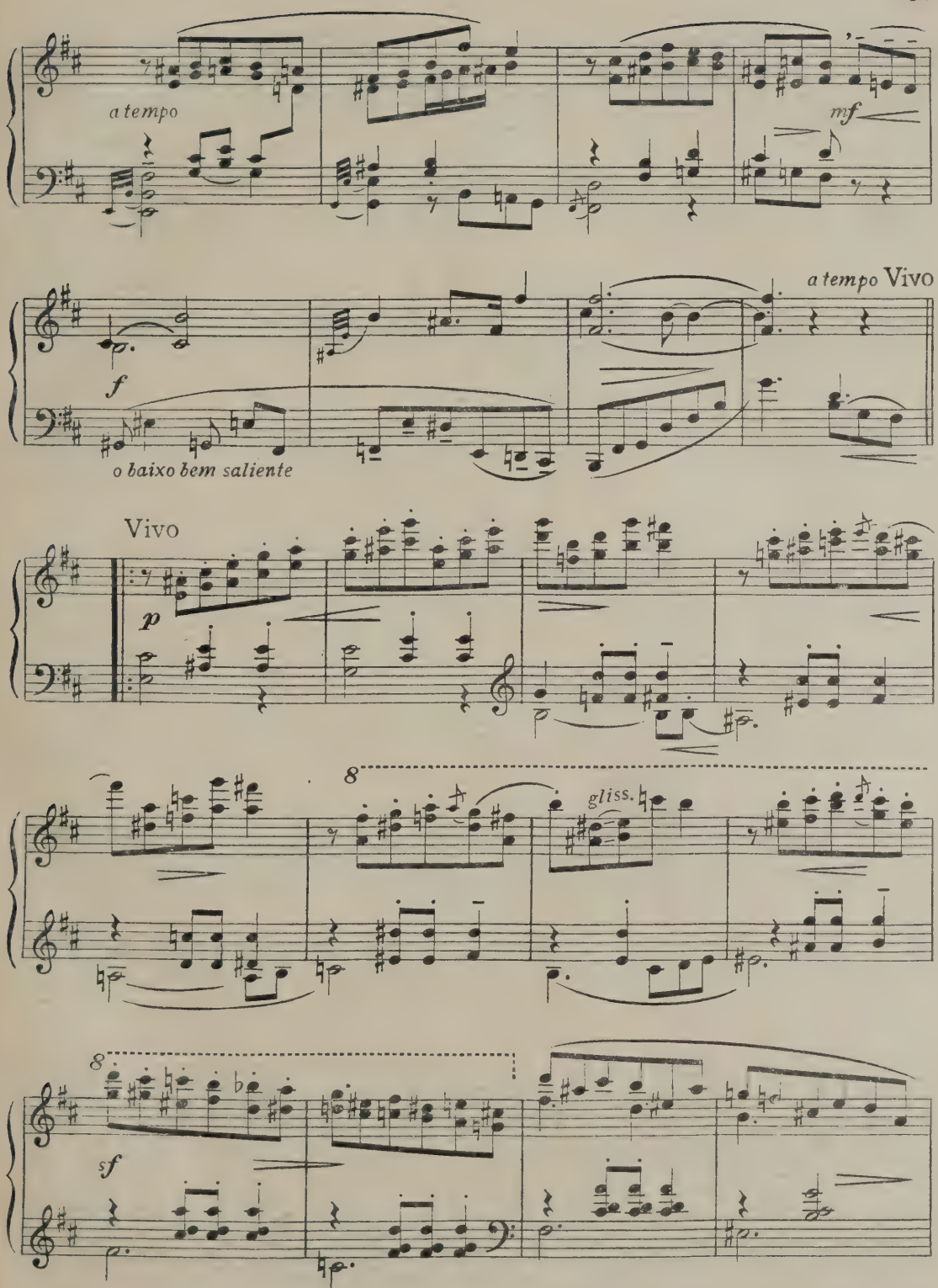
VALSE

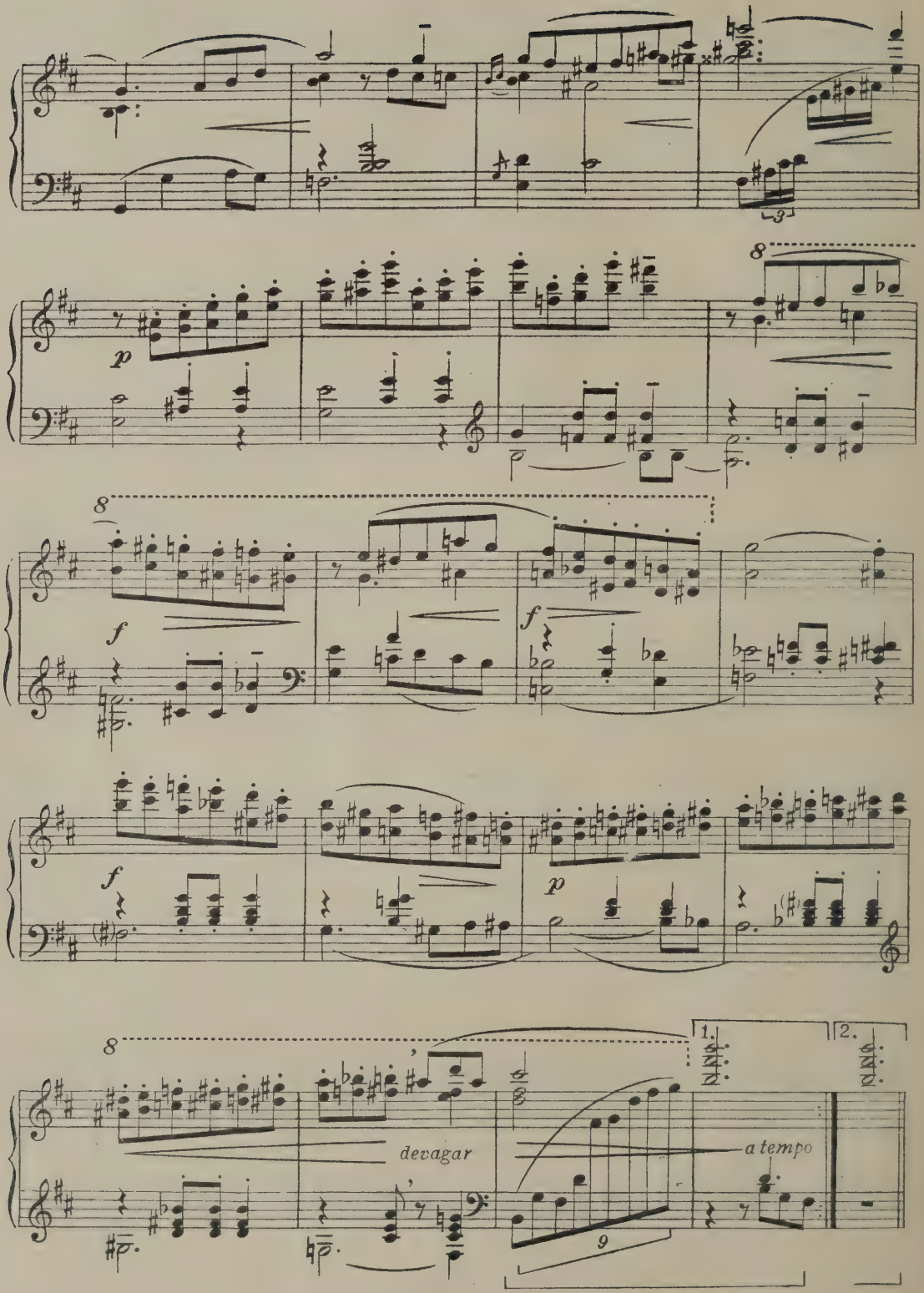
9.

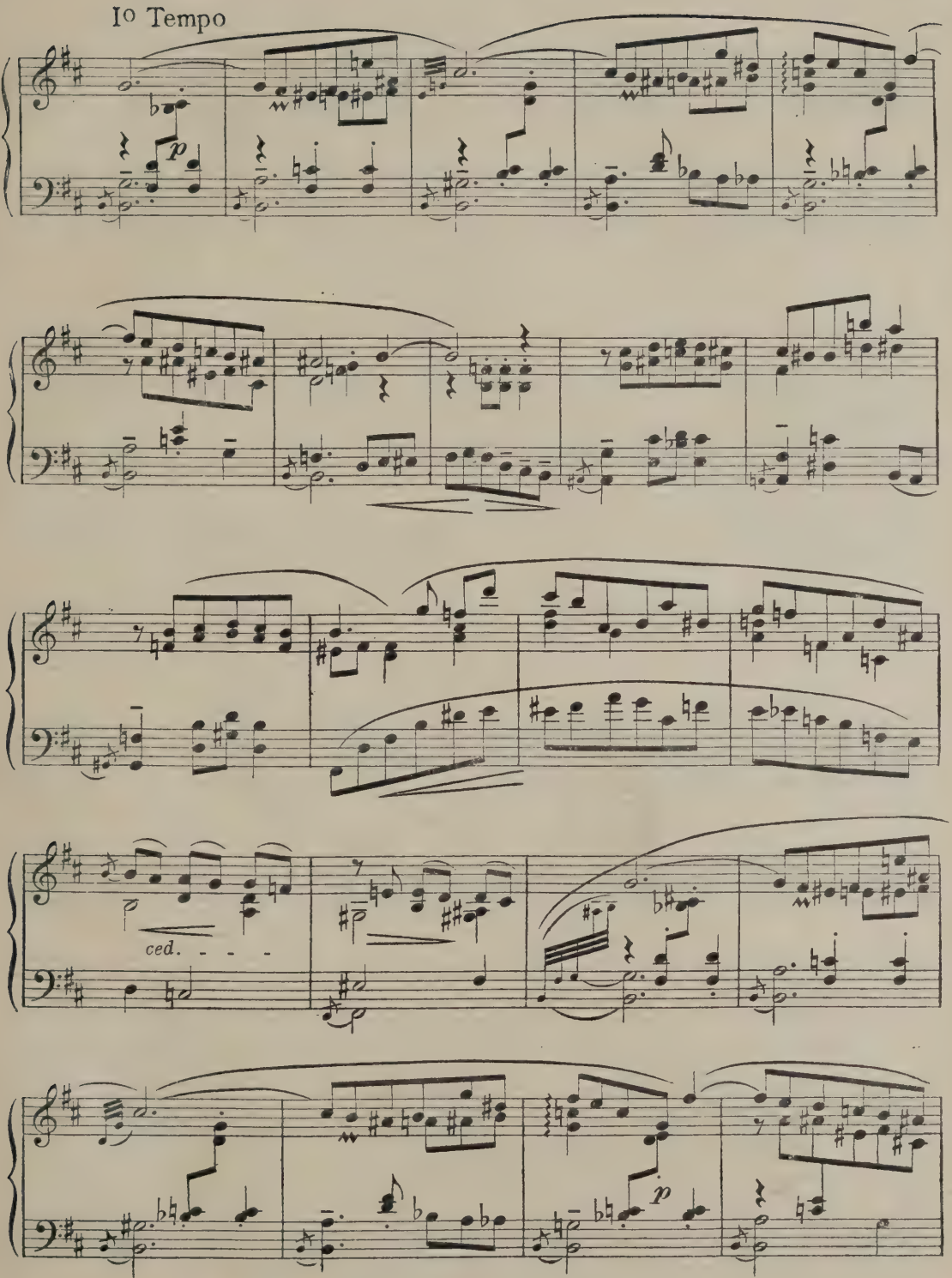
Radamés Gnattali




p
p
p
p
accell.
ced.
a tempo
ced.
a tempo
p
p
p
sf
ced.
pp
pp

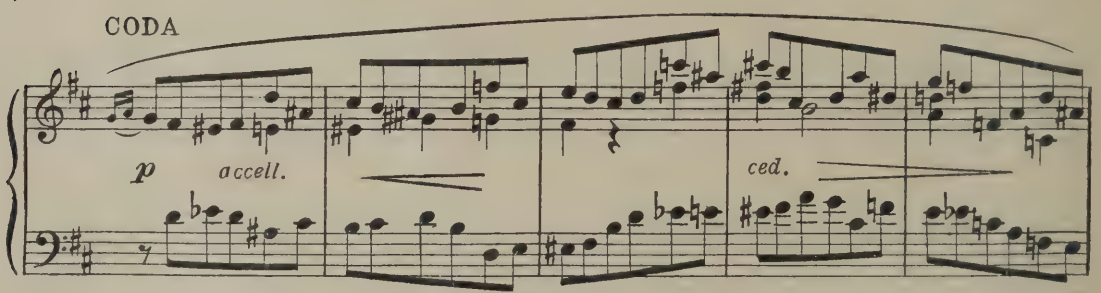

a tempo
mf
a tempo Vivo
f
o baixo bem saliente
Vivo
p
8
gliss.
8
sf


devagar
a tempo
1.
2.


Io Tempo
p
ced.
p

ced.
pp
pp
3

mf
f
o baixo bem saliente

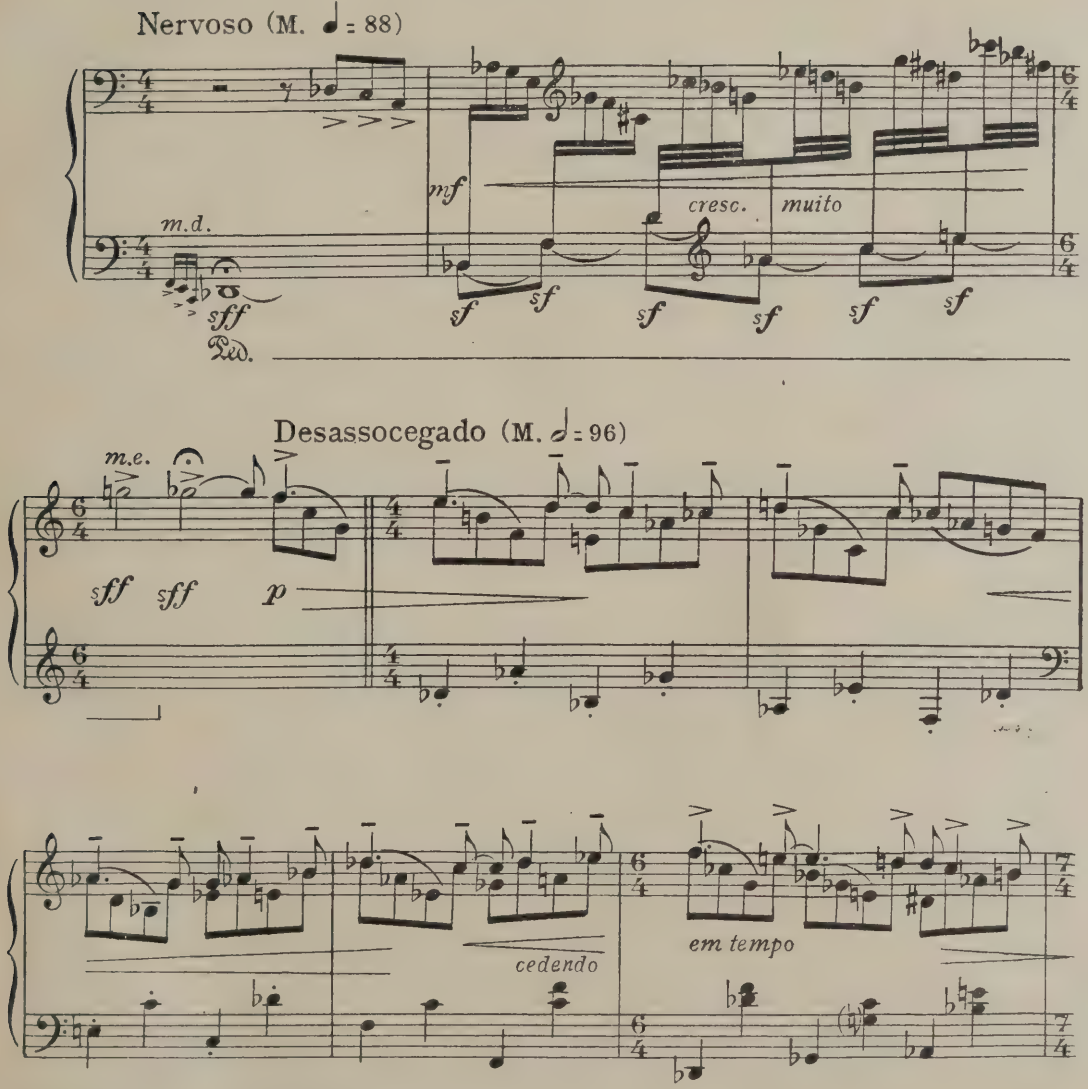

CODA
p
accell.
ced.

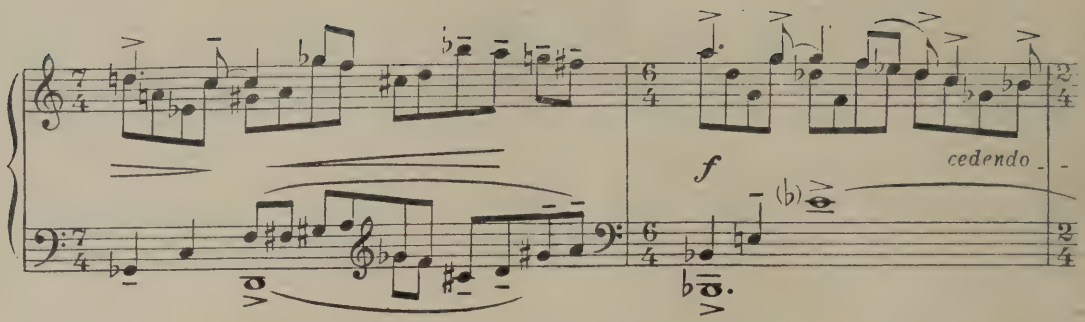
Calmo
m.d.
m.e.
m.d.
m.d.
m.e.
m.d.
ced.
m.e.
m.d.
pp

"CHÔRO" TORTURÉ

Le *chôro* est une forme instrumentale
de la musique brésilienne typique.

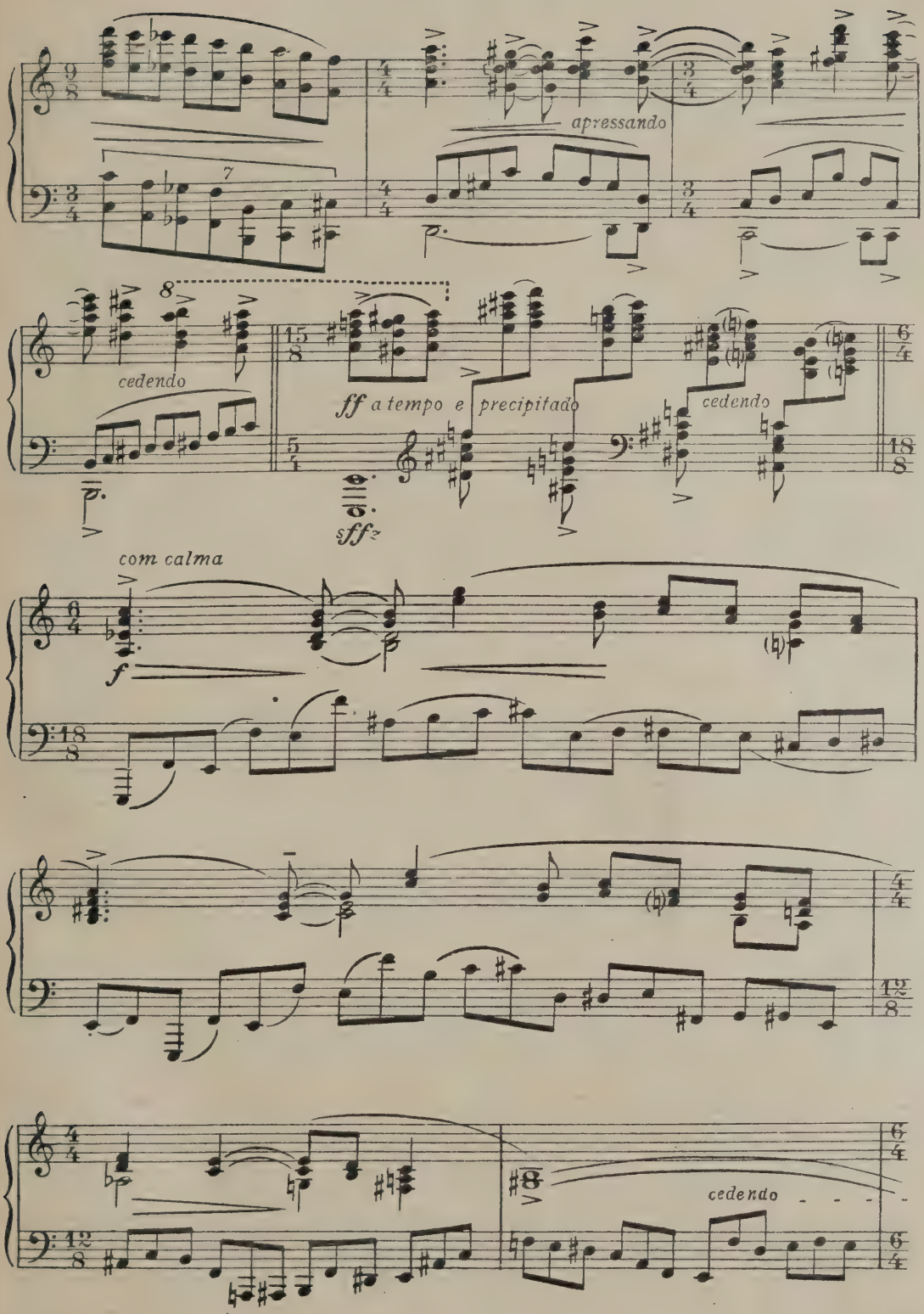
M. Camargo Guarnieri.

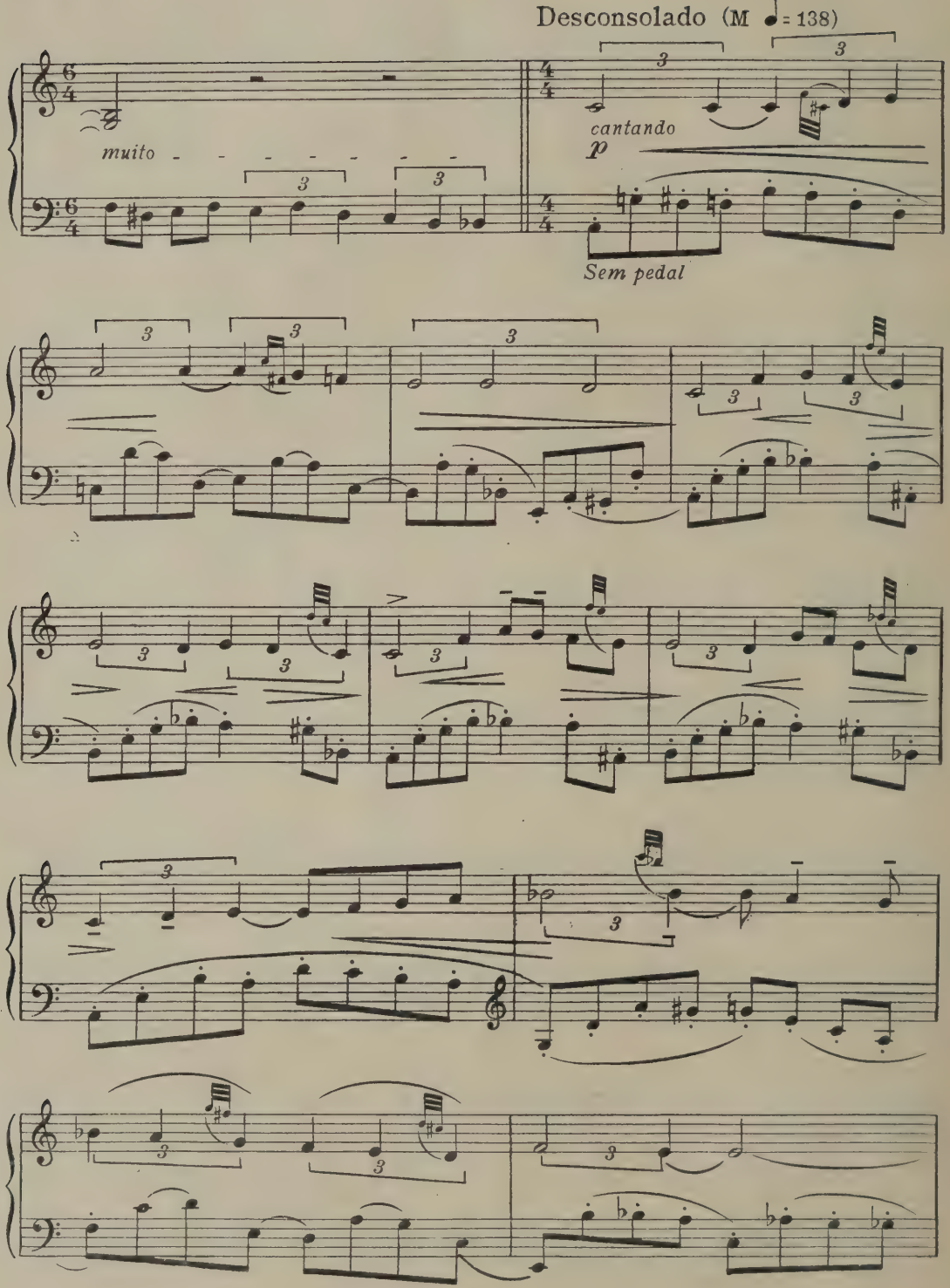


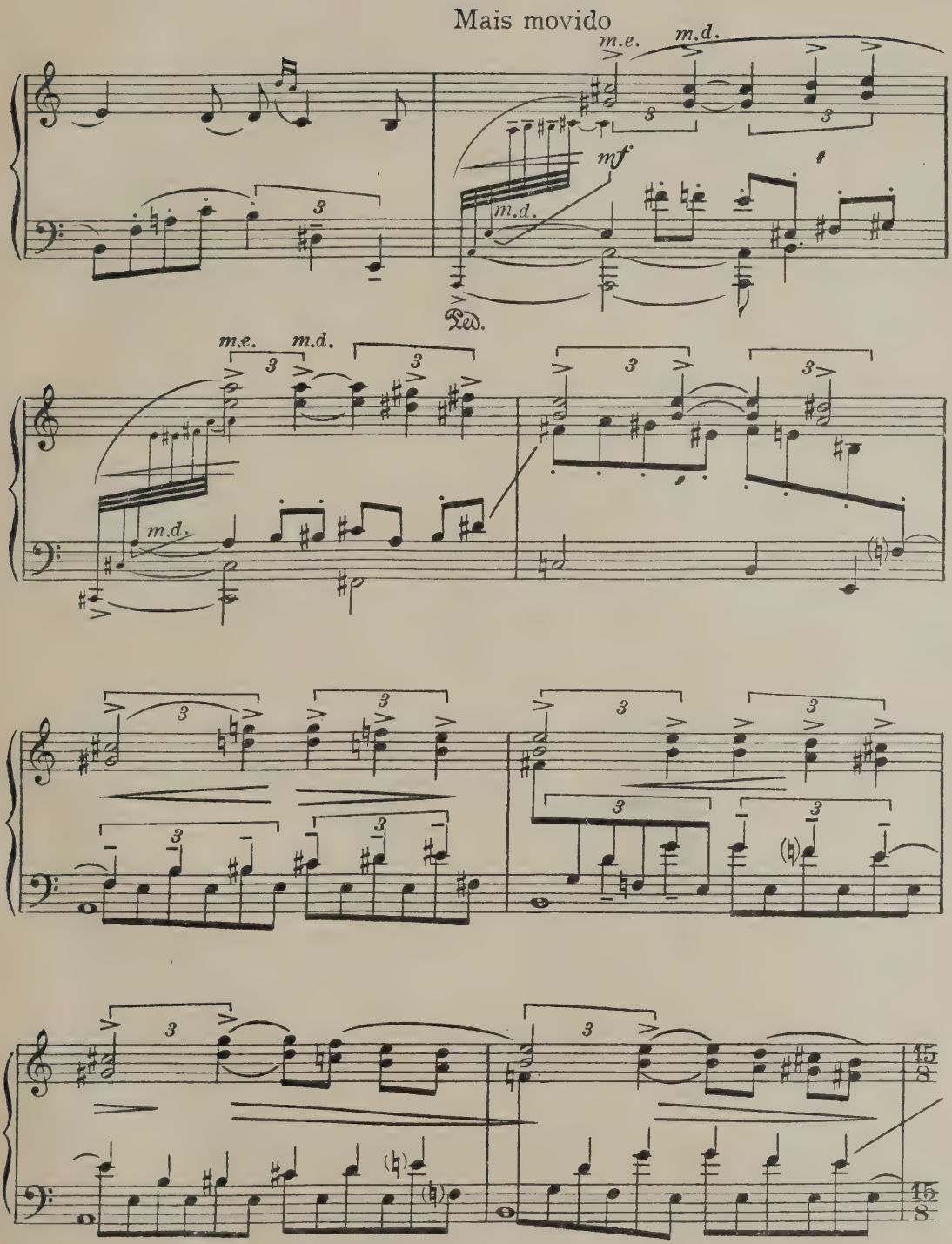

f
cedendo

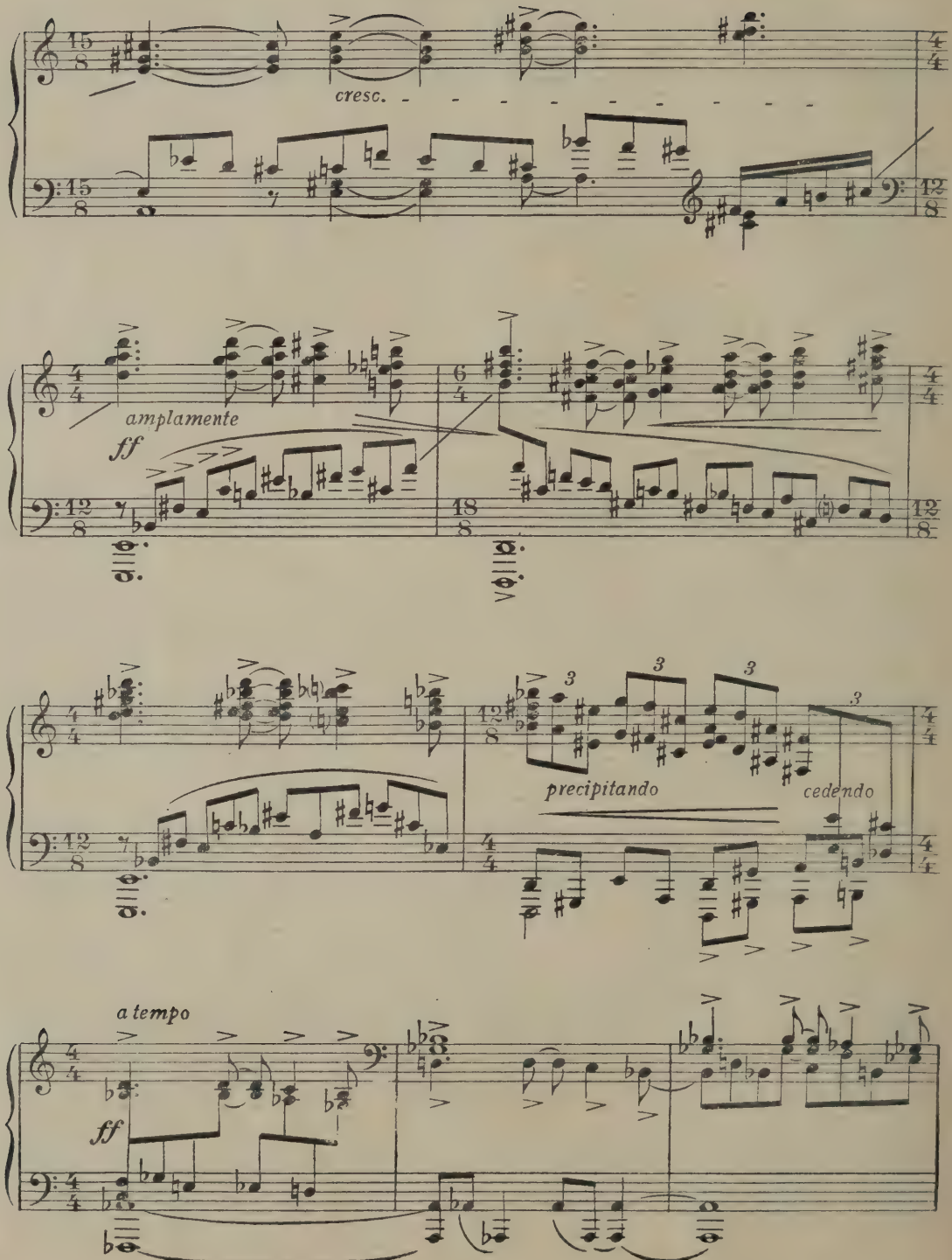
f
a tempo
cedendo
3
3

apaixonado
ff
7
5
ff

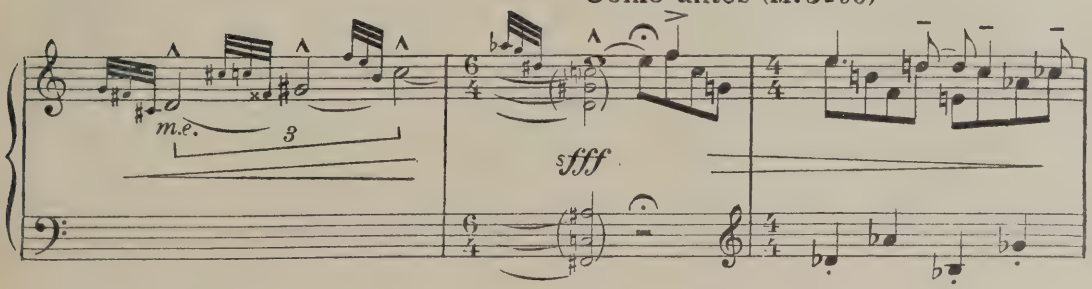

apressando
cedendo
ff a tempo e precipitado
cedendo
sffz
com calma
f
cedendo

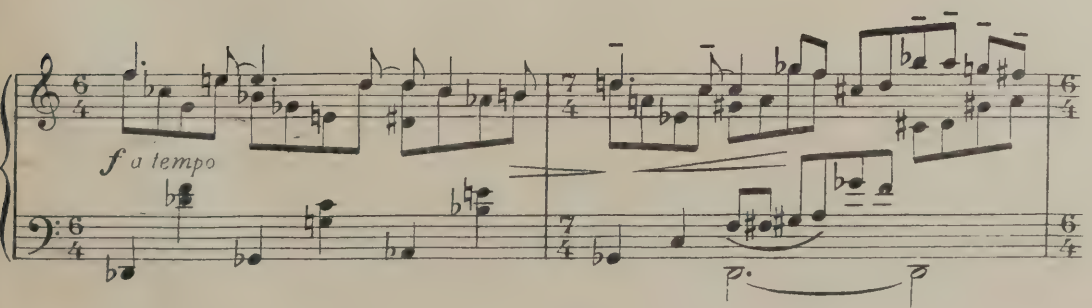

Desconsolado (M ♩= 138)
muito
cantando
p
Sem pedal


Mais movido
m.e.
m.d.
mf
Ped.
15/8

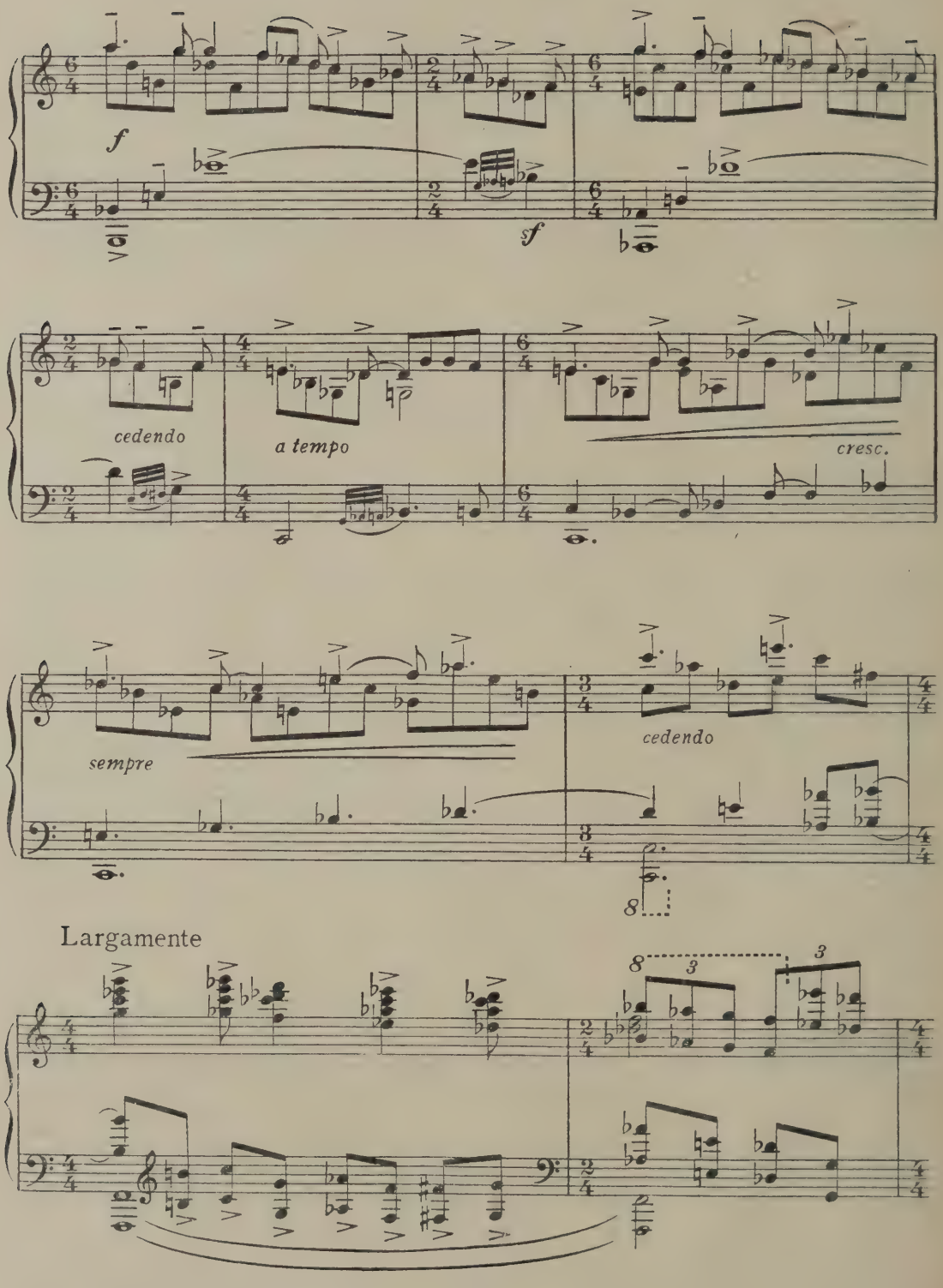

cresc.
amplamente
ff
precipitando
cedendo
a tempo
ff

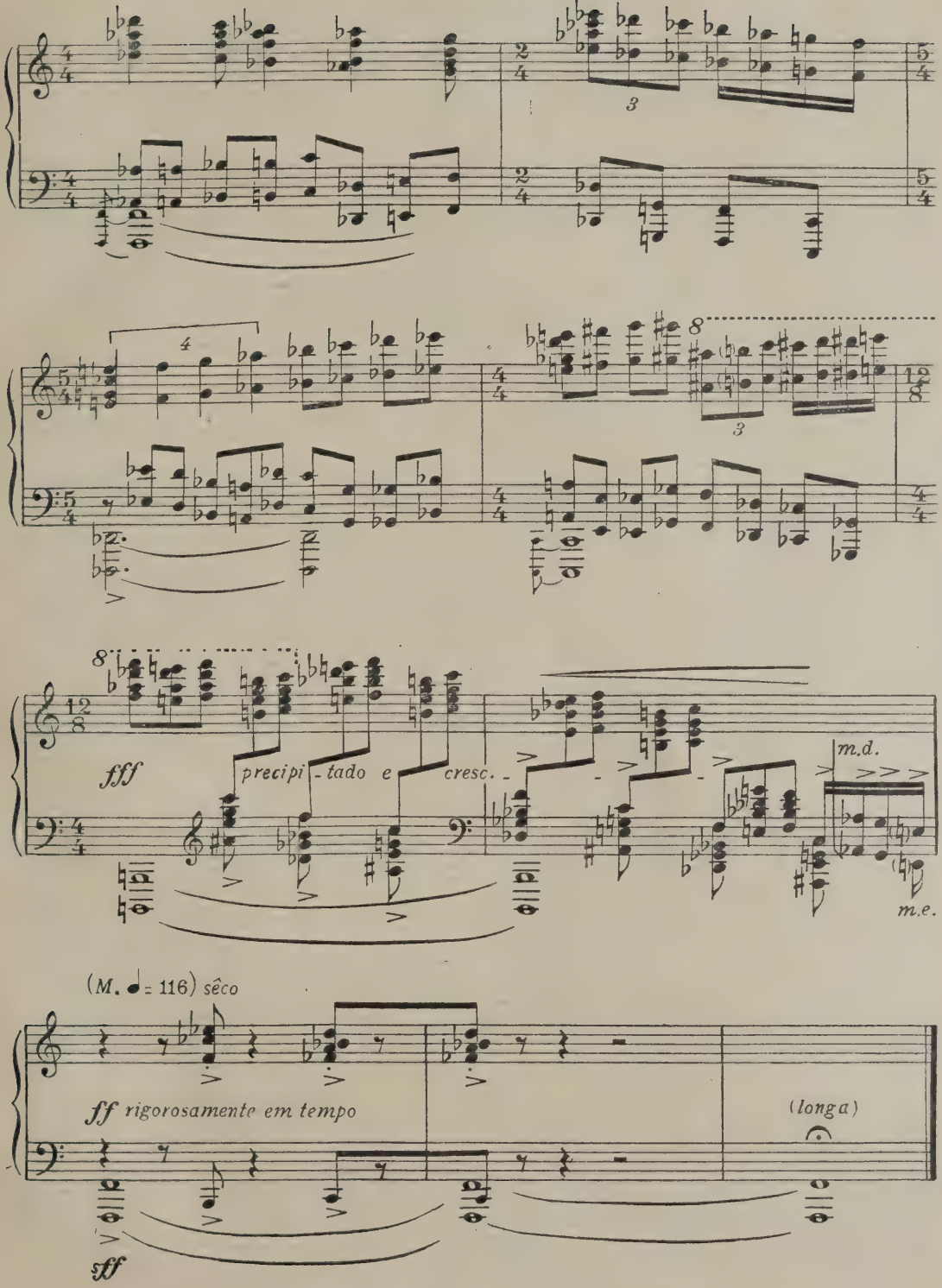
Como antes (M. ♩=96)





* Les blanches toujours avec la main gauche.


f
sf
cedendo
a tempo
cresc.
sempre
cedendo
Largamente

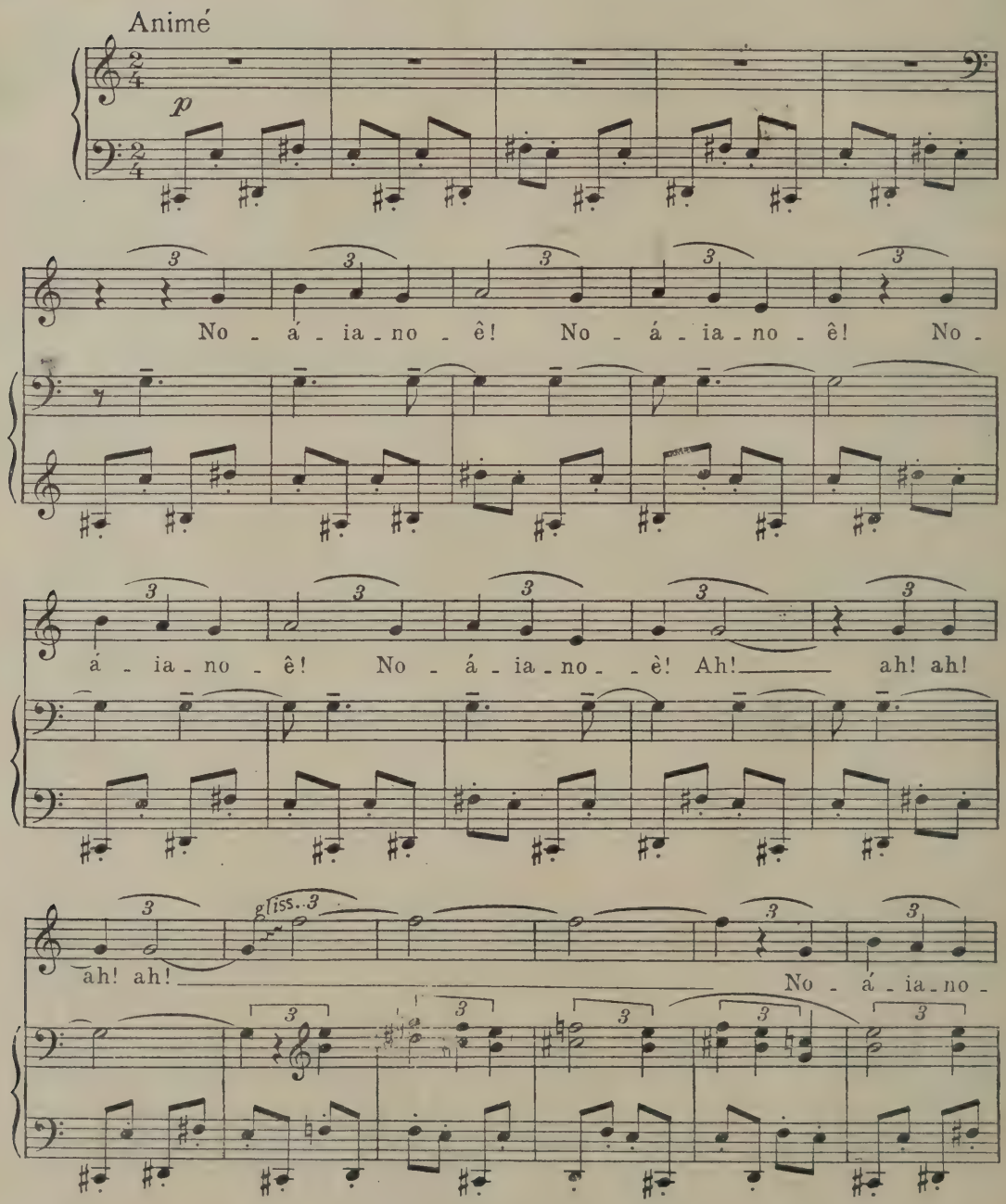

fff
precipi - tado e cresc.
m.d.
m.e.
(M. ♩ = 116) sêco
ff rigorosamente em tempo
(longa)
sff

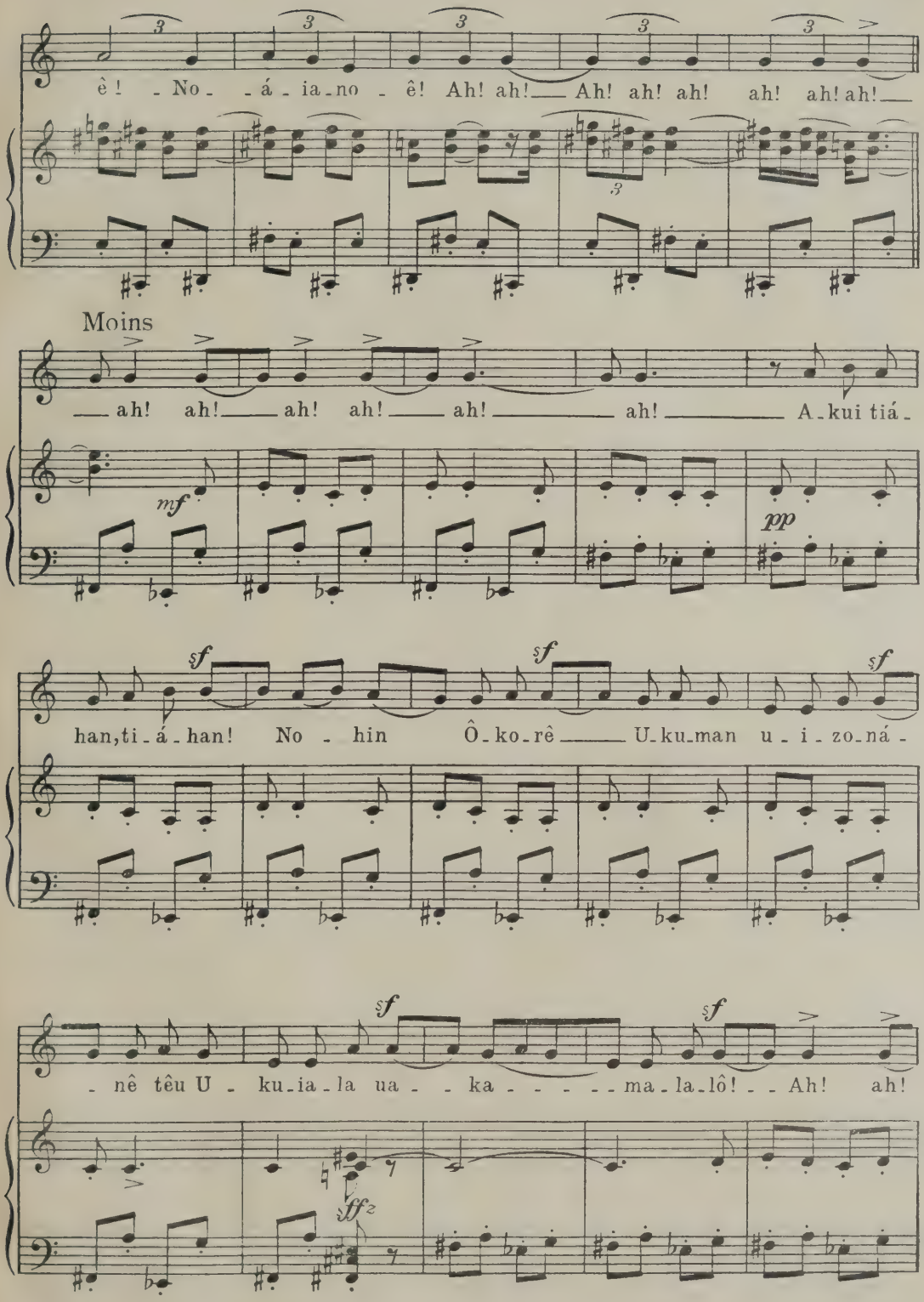
UALALÔCÊ

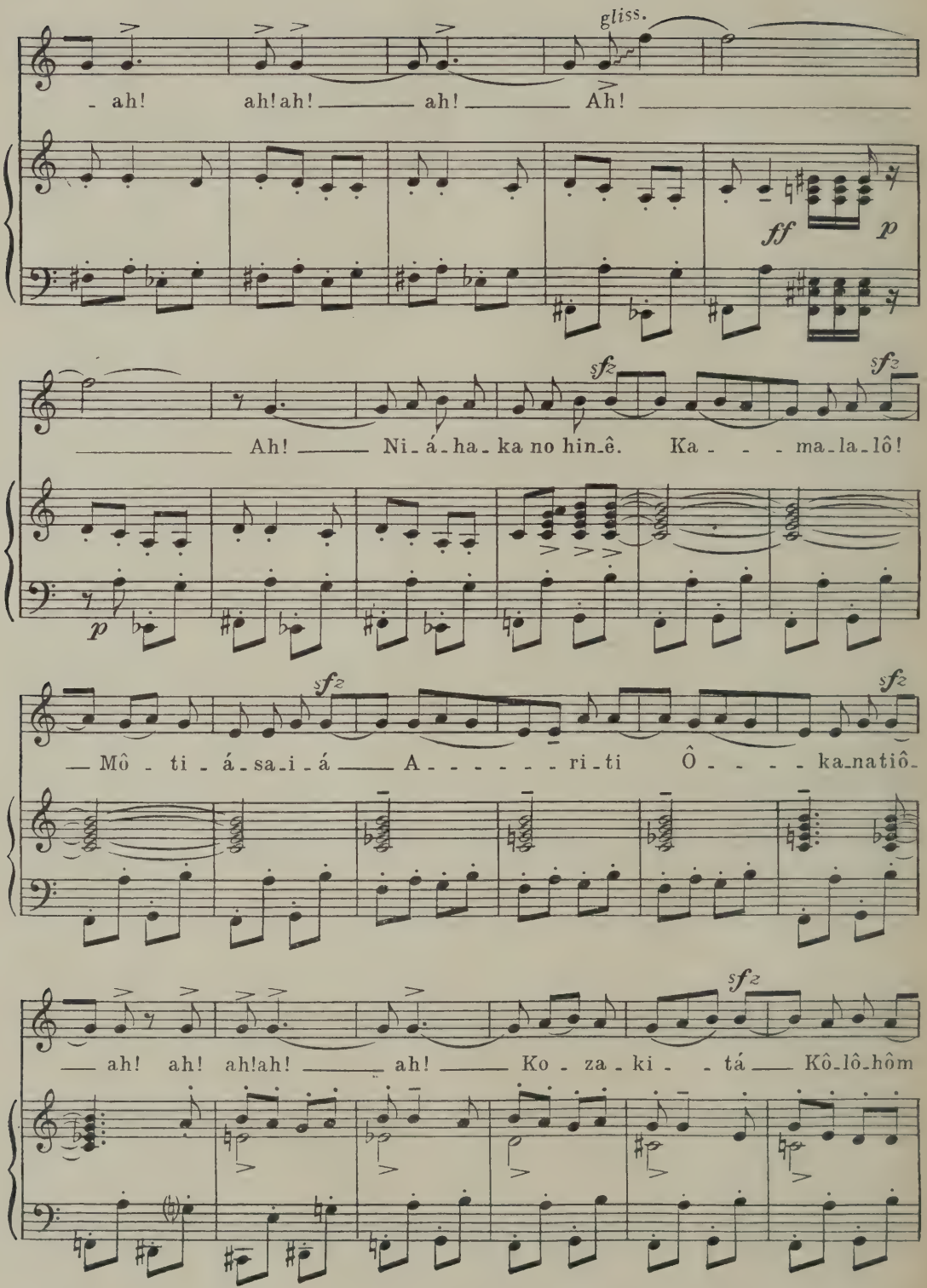
11.

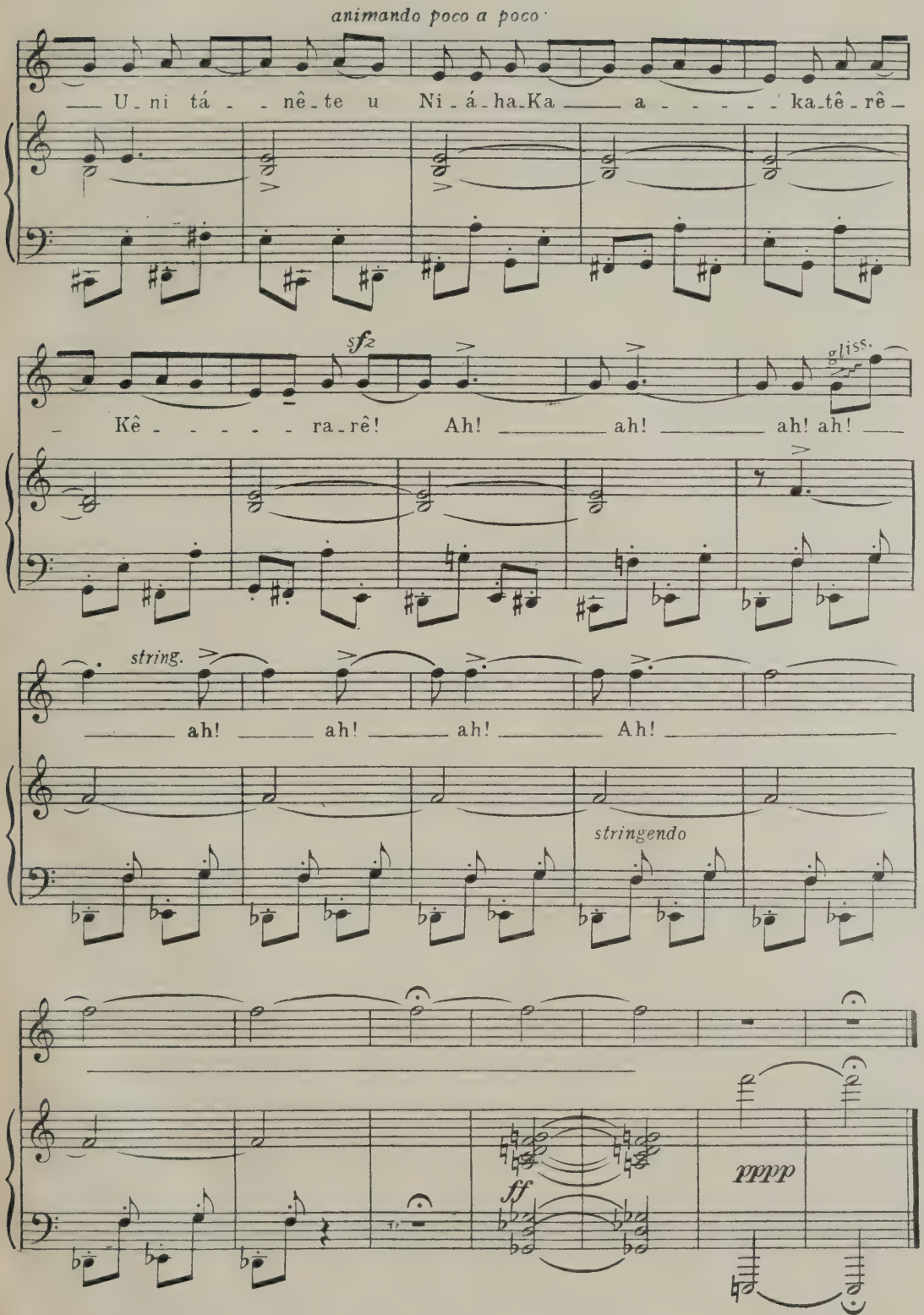
Légende des indiens Parécís
chantée et dansée pour fêter la chasse

H. Villa-Lobos




è! - No - - á - ia - no - ê! Ah! ah! Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
Moins
ah! ah! ah! ah! ah! ah! A - kui tiá -
mf
pp
han, ti - á - han! No - hin Ô - ko - rê U - ku - man u - i - zo - ná -
sf
- nê têu U - ku - ia - la ua - - ka - - - - - ma - la - lô! - - Ah! ah!
ffz


gliss.
- ah! ah!ah! ah! Ah!
ff p
sfz sfz
Ah! Ni-á-ha-ka no hin-ê. Ka - - - ma-la-lô!
p
sfz sfz
Mô - ti - á-sa-i-á A - - - - - - ri-ti Ô - - - - ka-natiô-
sfz
ah! ah! ah!ah! ah! Ko - za - ki - - tá Kô-lô-hôm

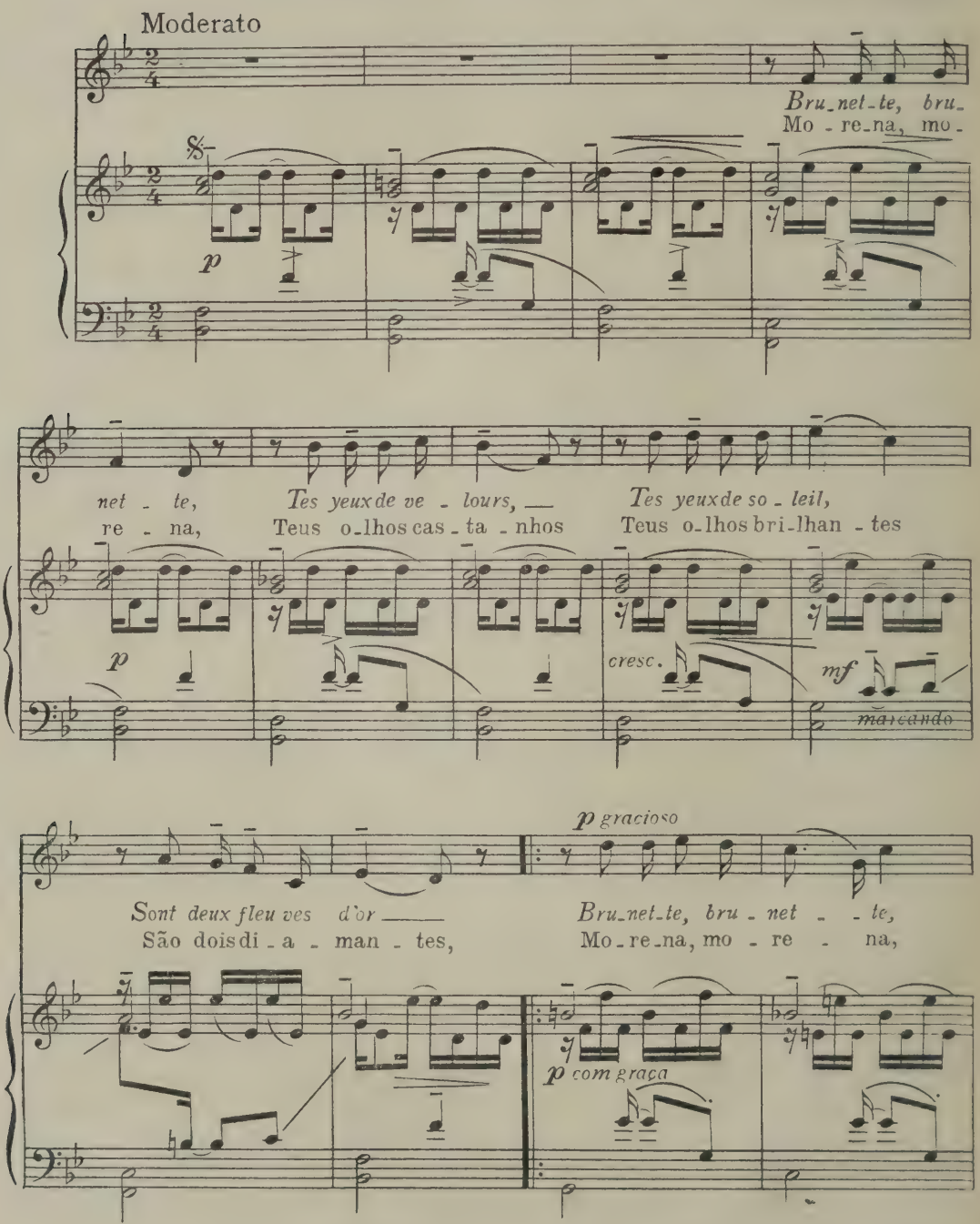

animando poco a poco
U - ni tá - - nê - te u Ni - á - ha - Ka a - - - - - ka - tê - rê -
sf
gliss.
Kê - - - - - ra - rê! Ah! ah! ah! ah! ah!
string.
ah! ah! ah! Ah!
stringendo
ff
pppp

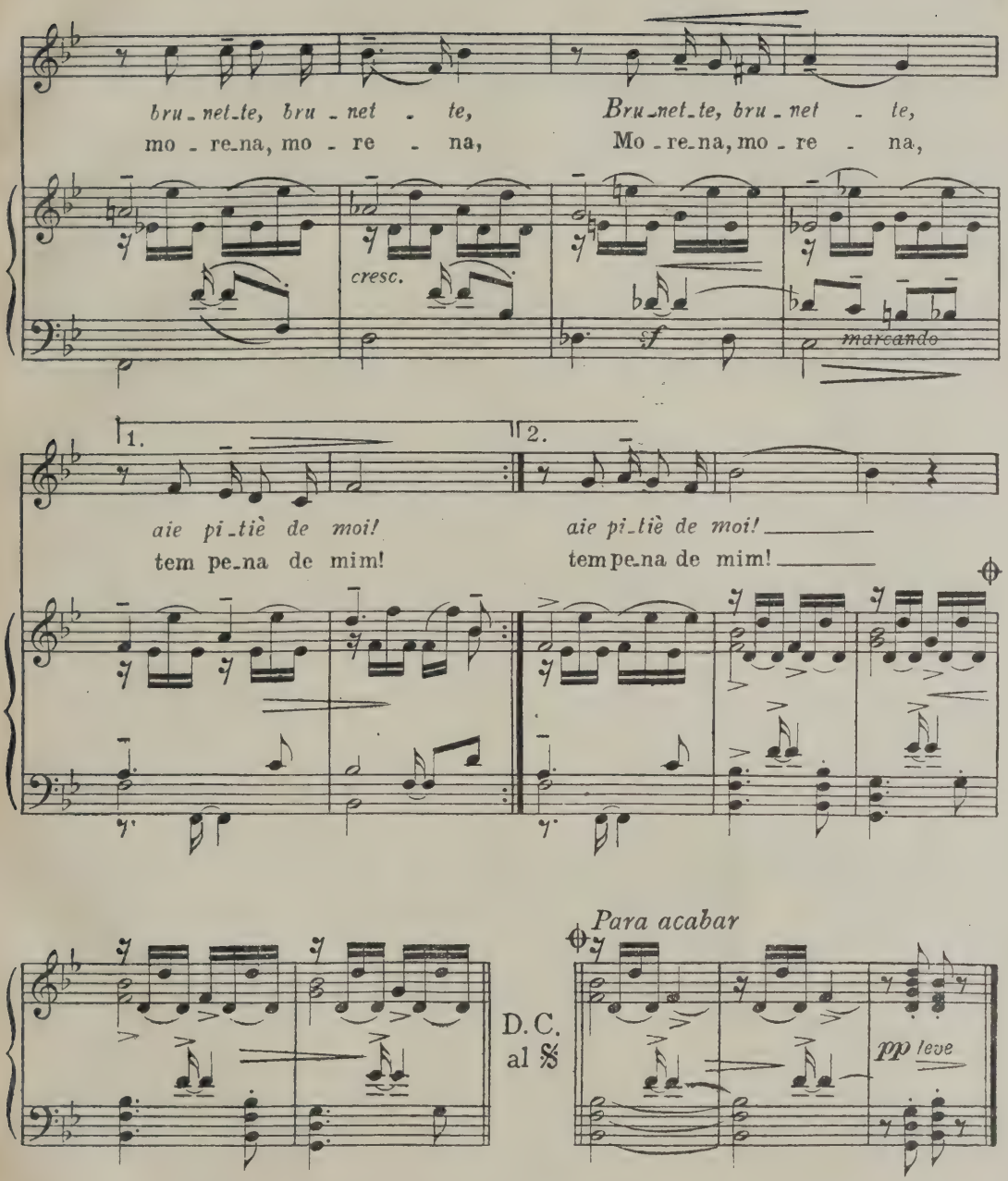
BRUNETTE, BRUNETTE...

12. *(MORENA, MORENA...)*

Chanson populaire recueillie au Paraná

Luciano Gallet





2.

Avecque leur charme,
Tes grands yeux me tuent,
Par toi, criminelle,
Je perds mon amour.

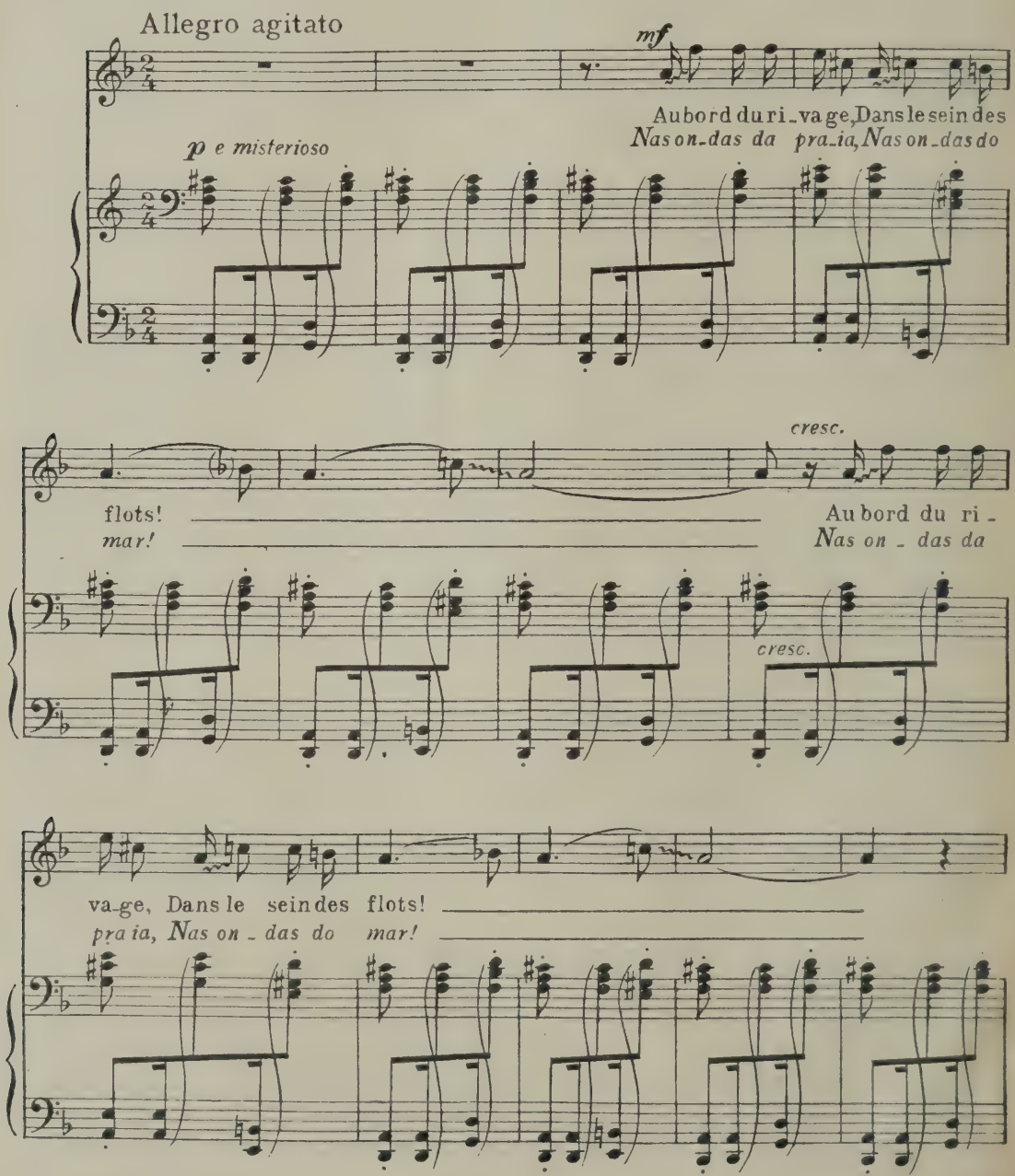
2.

Teus olhos me matam,
Co'a graça que teem,
Serás criminosa
E eu perco meu bem.

13. CHANSON DE LA MER

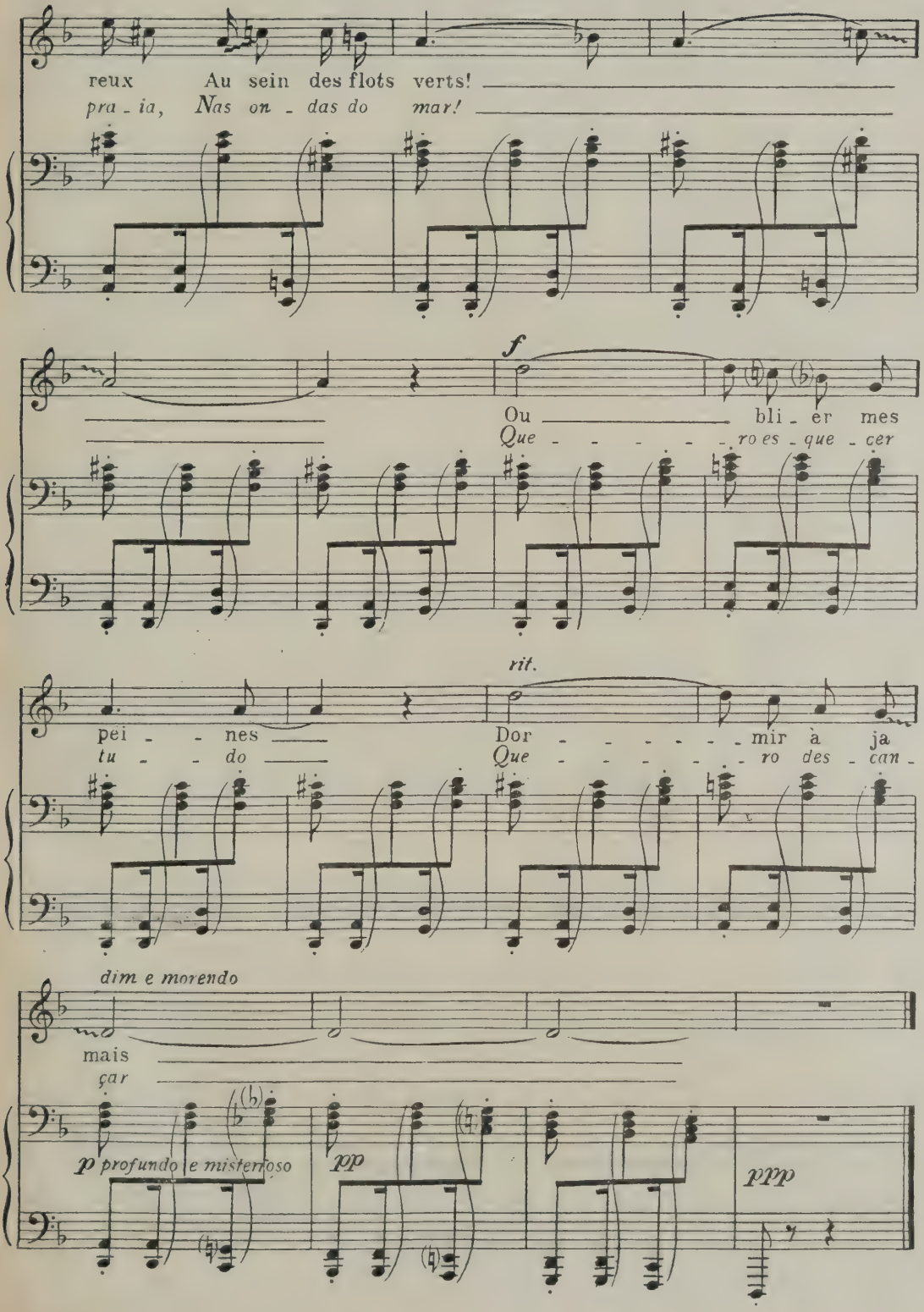
(*CANÇÃO DO MAR*)

Poésie de Manoel Bandeira — O. Lorenzo Fernândez.



f
Je veux e-tre heu-reux
Que - - - - - ro ser fe- - liz
f
rit.
Je veux me noy-er
Que - - - - - ro me a-fo-gar
rit.
dim.
a tempo
f
Au bord du ri-va-ge, Qui m'em-bras-se-
animando e cresc.
Nas on-das da pra-ia, Quem vem me bei-
f
ra? Au bord du ri-va-ge, Qui m'em-bra-se-ra?
jar? Nas on-das da pra-ia, Quem vem me bei-jar?

Un poco più lento
ff
Que ce soit l'ê toi le Ve -
Que ro a es - trel_la d'Al va, Ra -
ff
nus du Ma - tin
i - nha do Mar
rit. e morendo
rit. e morendo
Iº Tempo
mf
Je veux e_tre heureux Au sein des flots
Nas on _ das da pra_ia, Nas on _ das do
Iº Tempo
p
cresc.
verts!
mar!
Je veux e_tre heu_
Nas on _ das da
cresc.

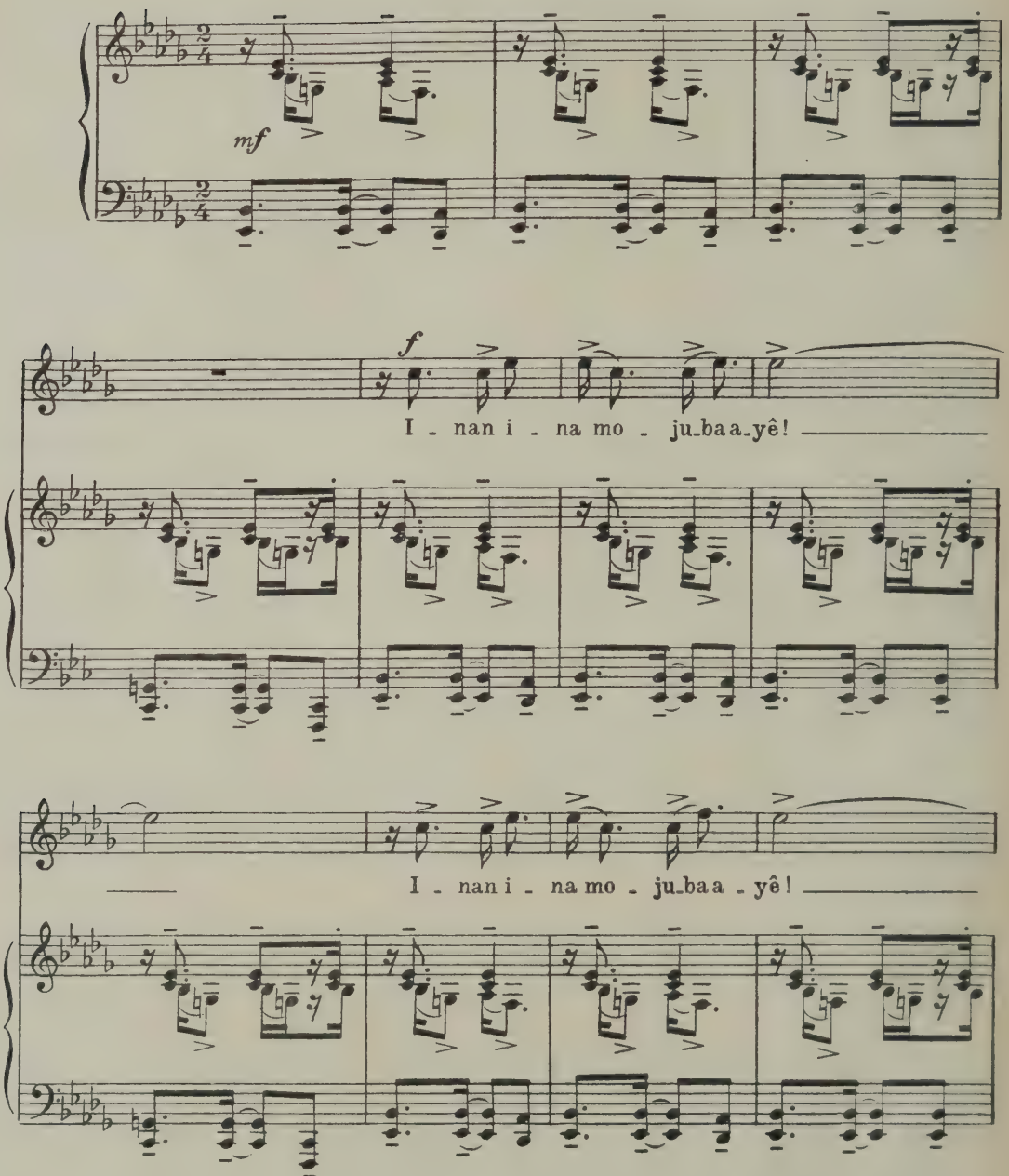

reux Au sein des flots verts!
pra - ia, Nas on - das do mar!
f
Ou bli - er mes
Que - - - - - ro es - que - cer
rit.
pei - - nes
tu - - do
Dor - - - - - - mir à ja
Que - - - - - - ro des - can -
dim e morendo
mais
çar
p profundo e misterioso
pp
ppp

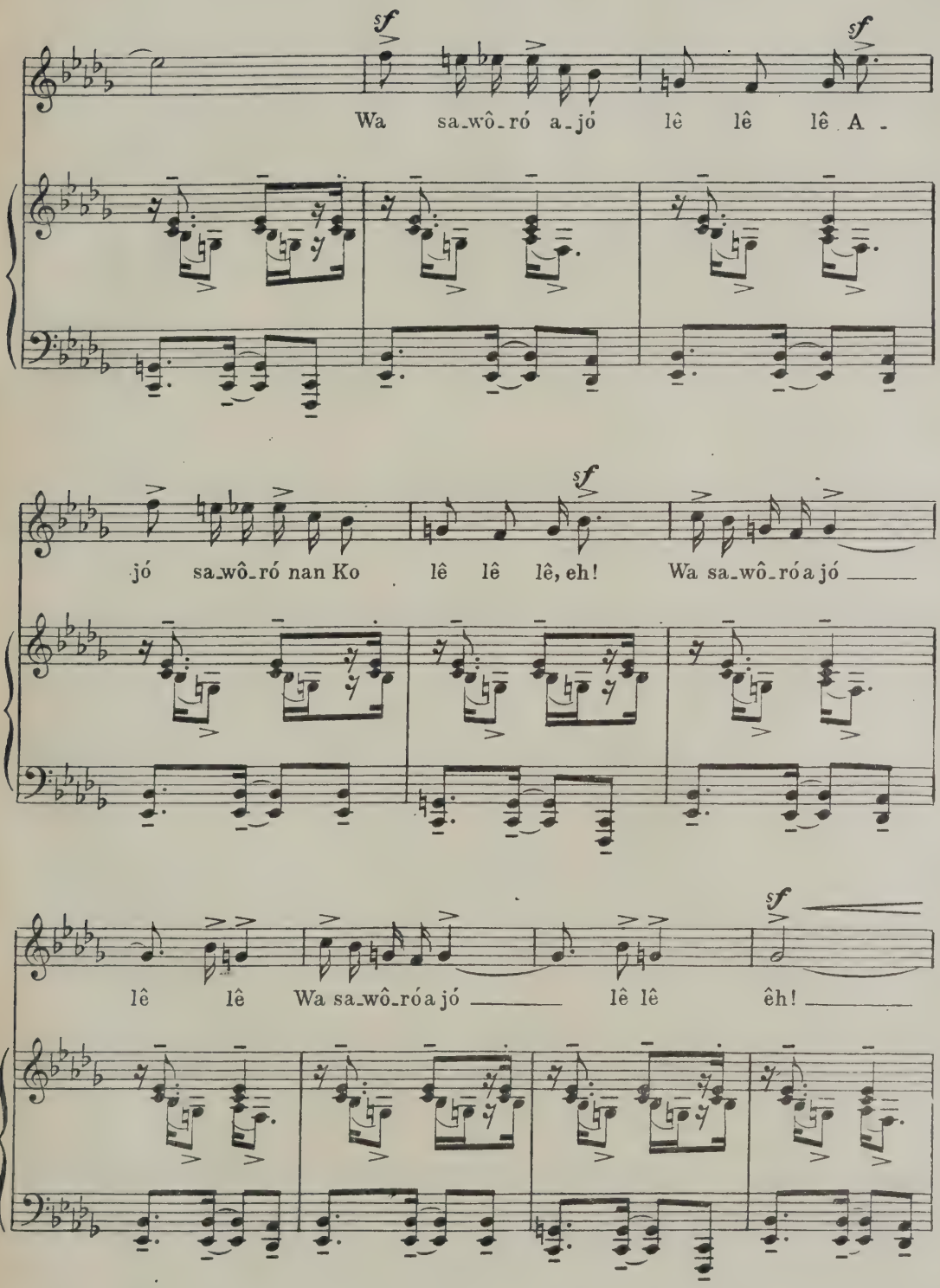
CHANTS D'OBALUAYÊ

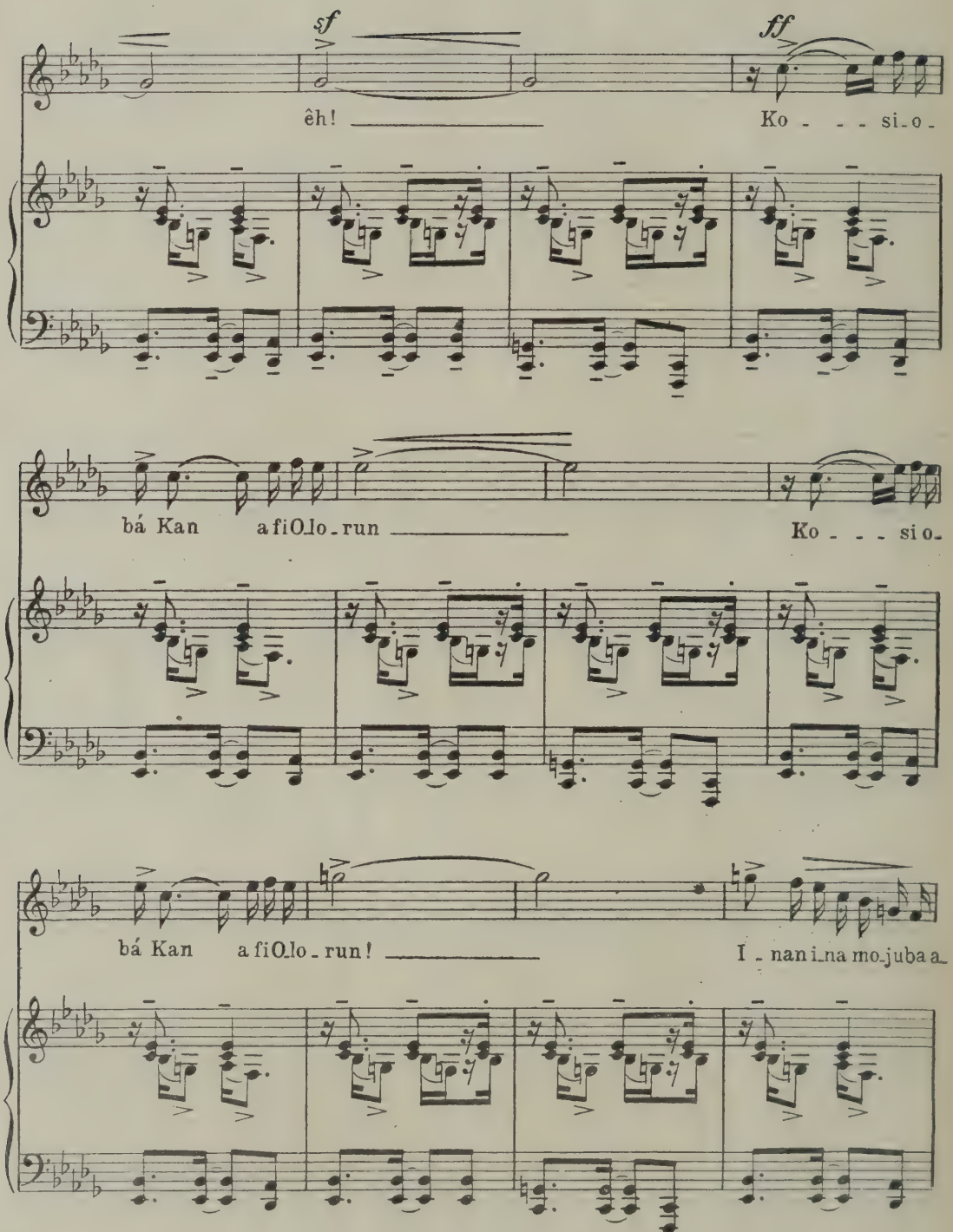
D'après les motifs des négres africains "nagô"

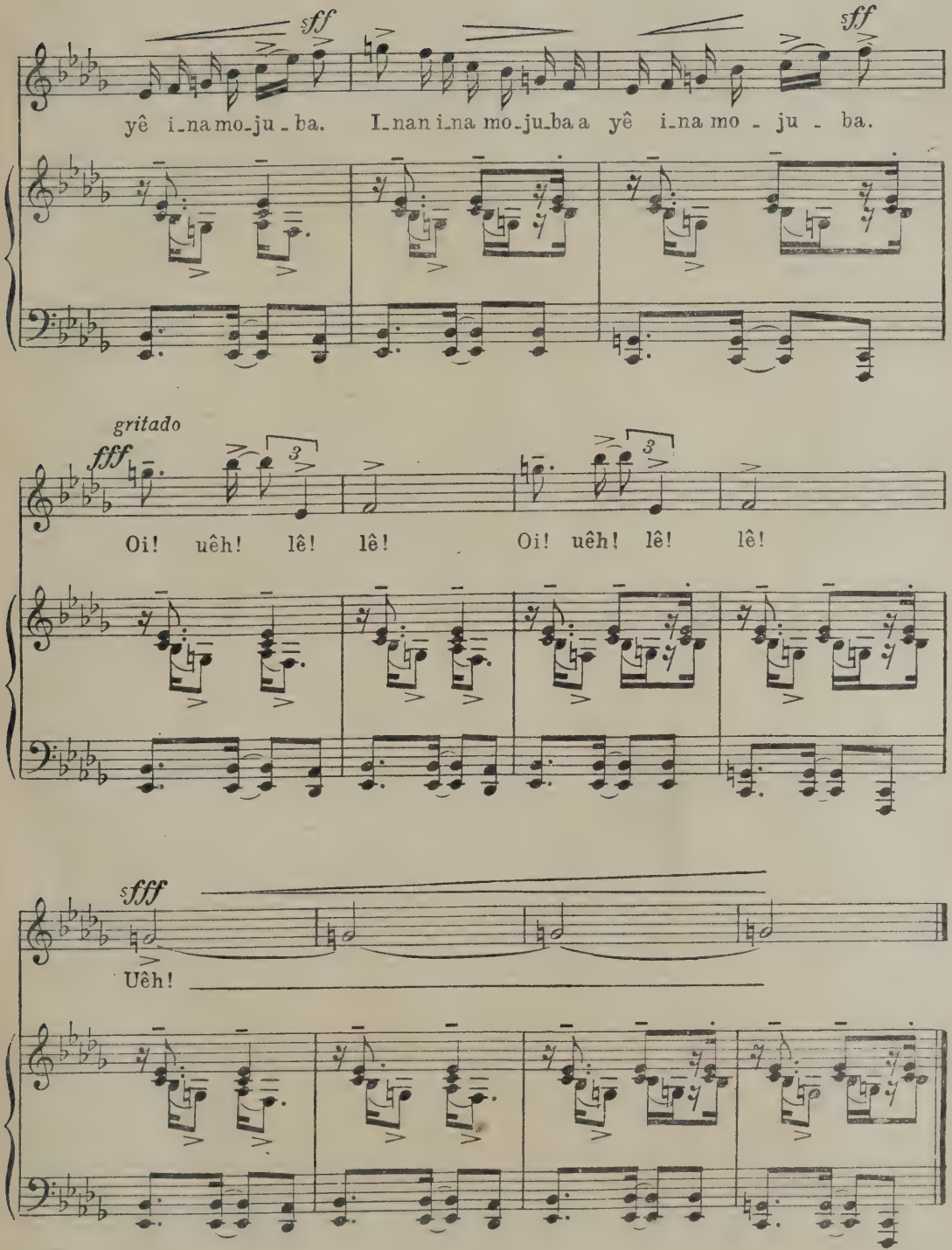
14.

Francisco Mignone




sf
Wa sa_wô_ró a_jó lê lê lê A -
sf
jó sa_wô_ró nan Ko lê lê lê, eh! Wa sa_wô_ró a jó
sf
lê lê Wa sa_wô_ró a jó lê lê êh!

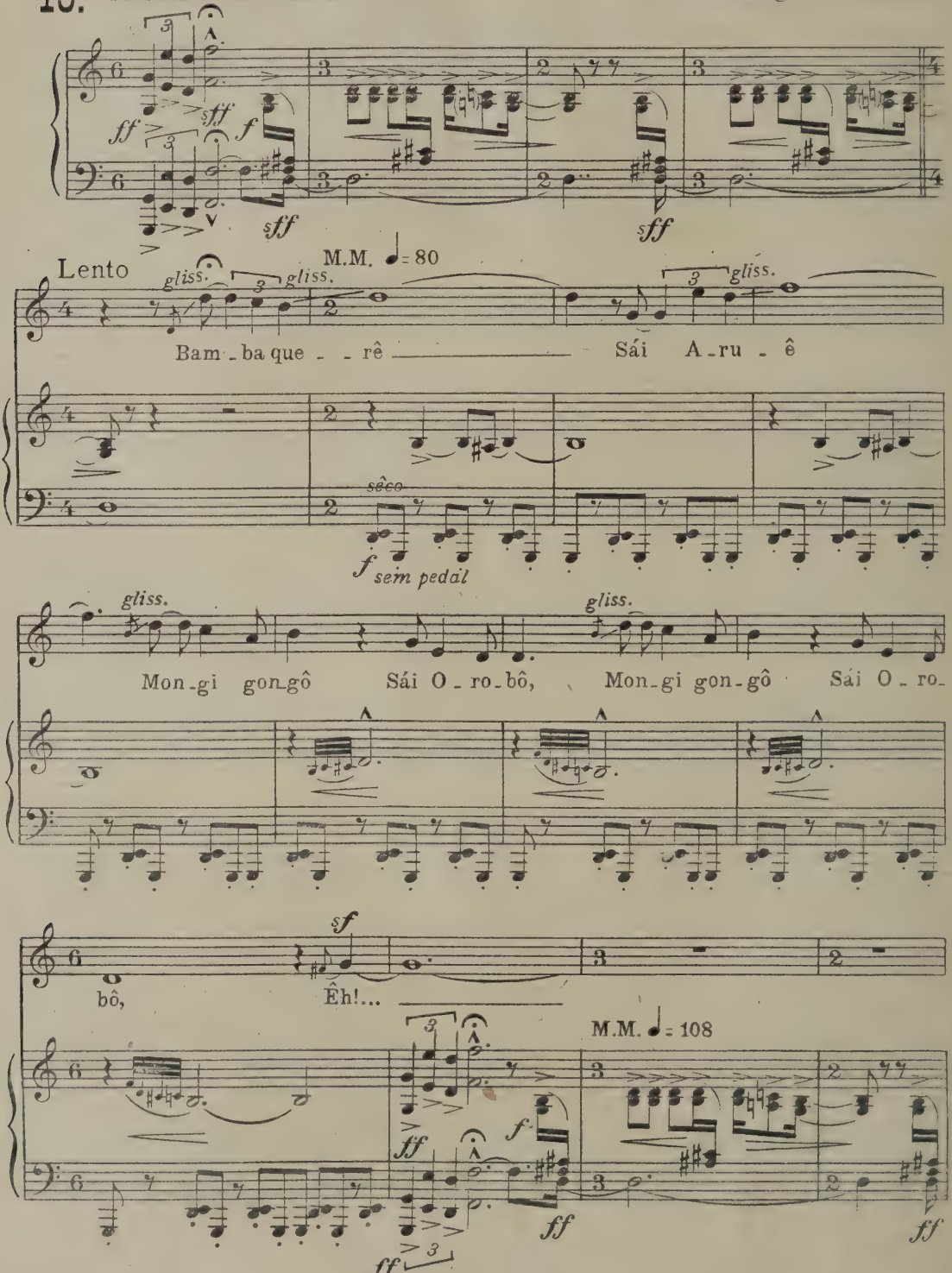

sf
ff
êh!
Ko - - - si_o -
bá Kan a fiO_lo_run
Ko - - - si o_
bá Kan a fiO_lo_run!
I - nan i_na mo_juba a_

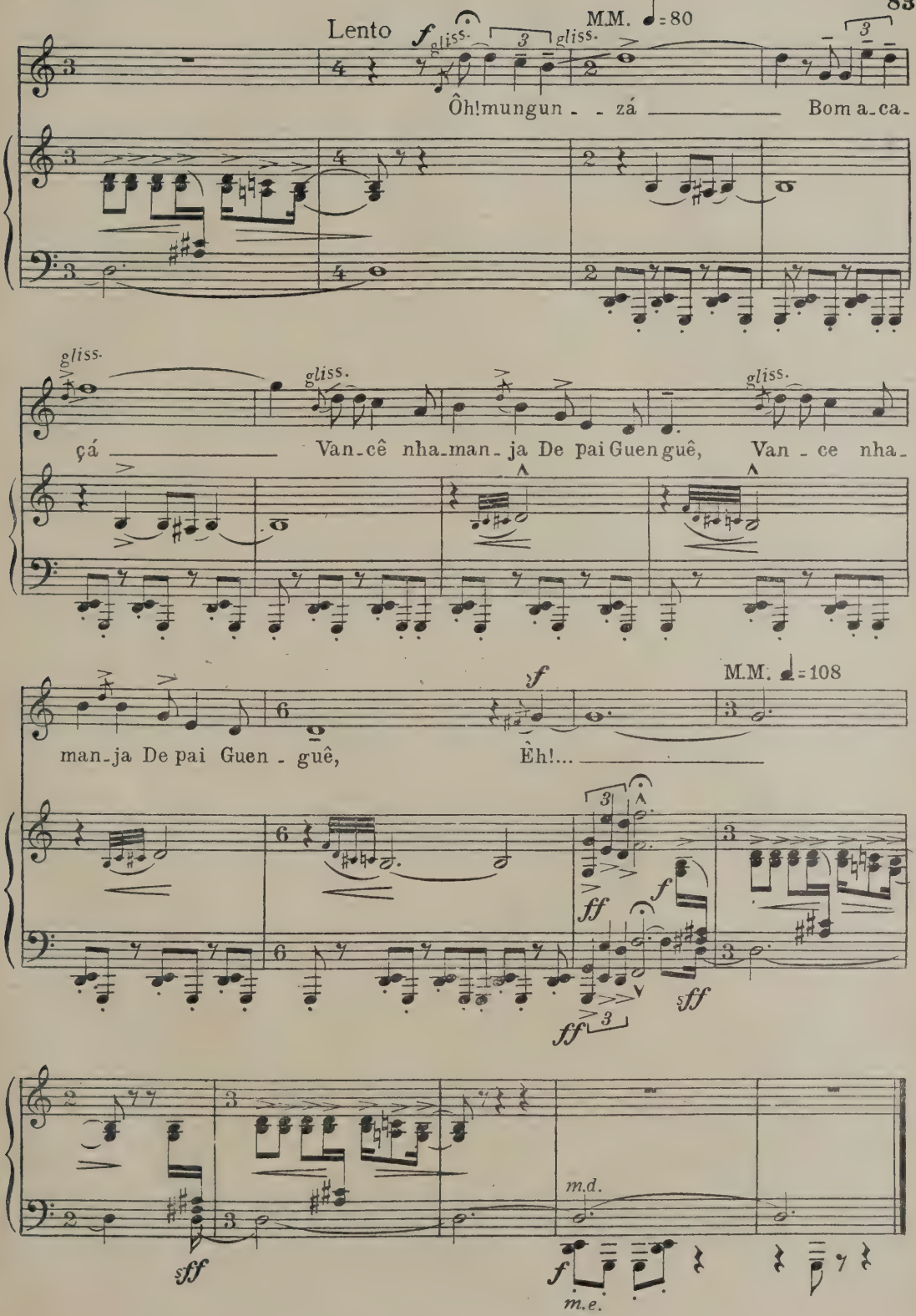

sff
yê i_na mo_ju_ba. I_nan i_na mo_ju_ba a yê i_na mo - ju - ba.
gritado
fff
Oi! uêh! lê! lê! Oi! uêh! lê! lê!
sfff
Uêh!

SÁI ARUÊ

Chant de *maoumba*. Fétichisme afro-brésilien. Extrait de *Macunaima* de Mario de Andrade

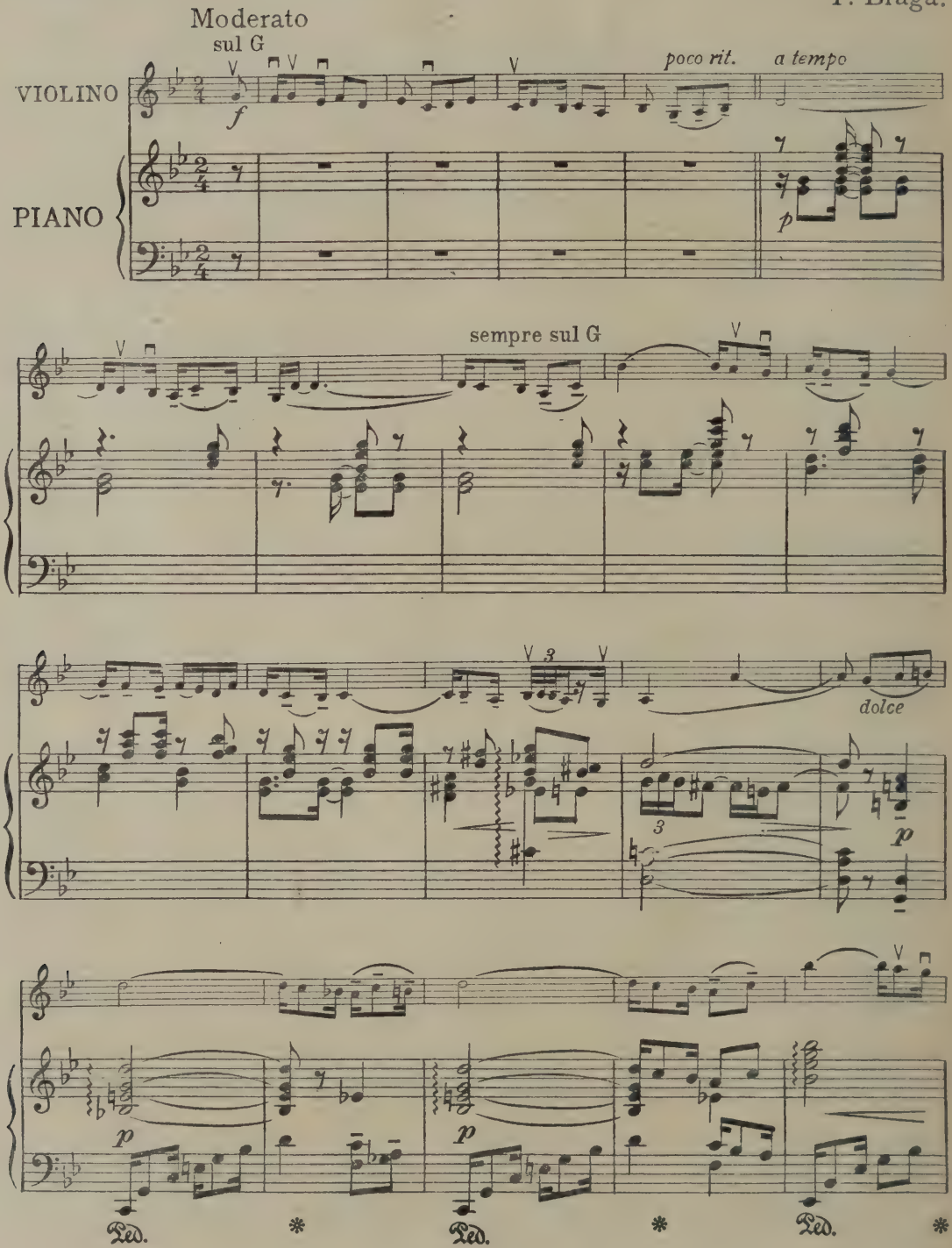
15. Assombrado M.M. ♩ = 108 — M. Camargo Guarnieri.

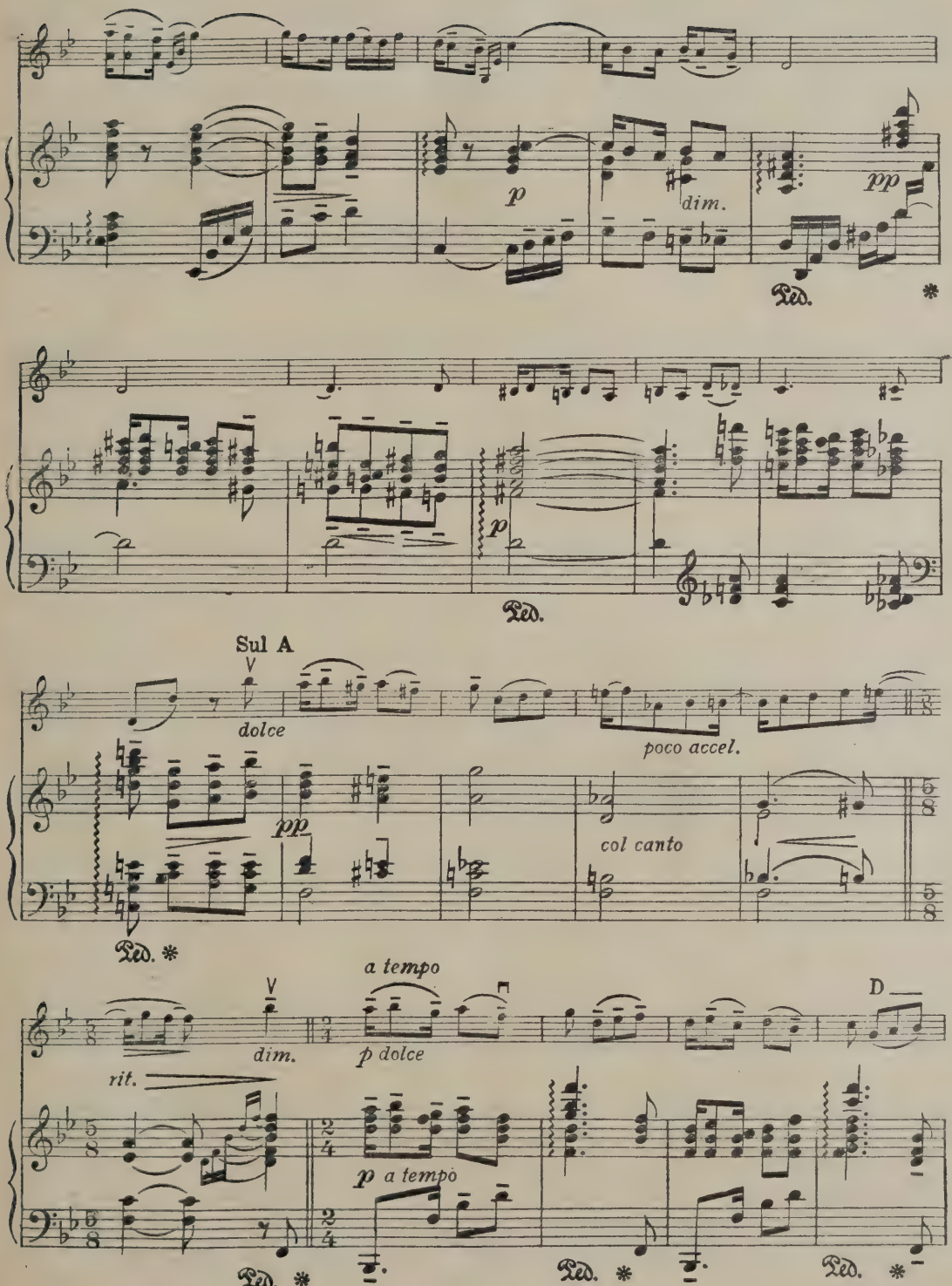


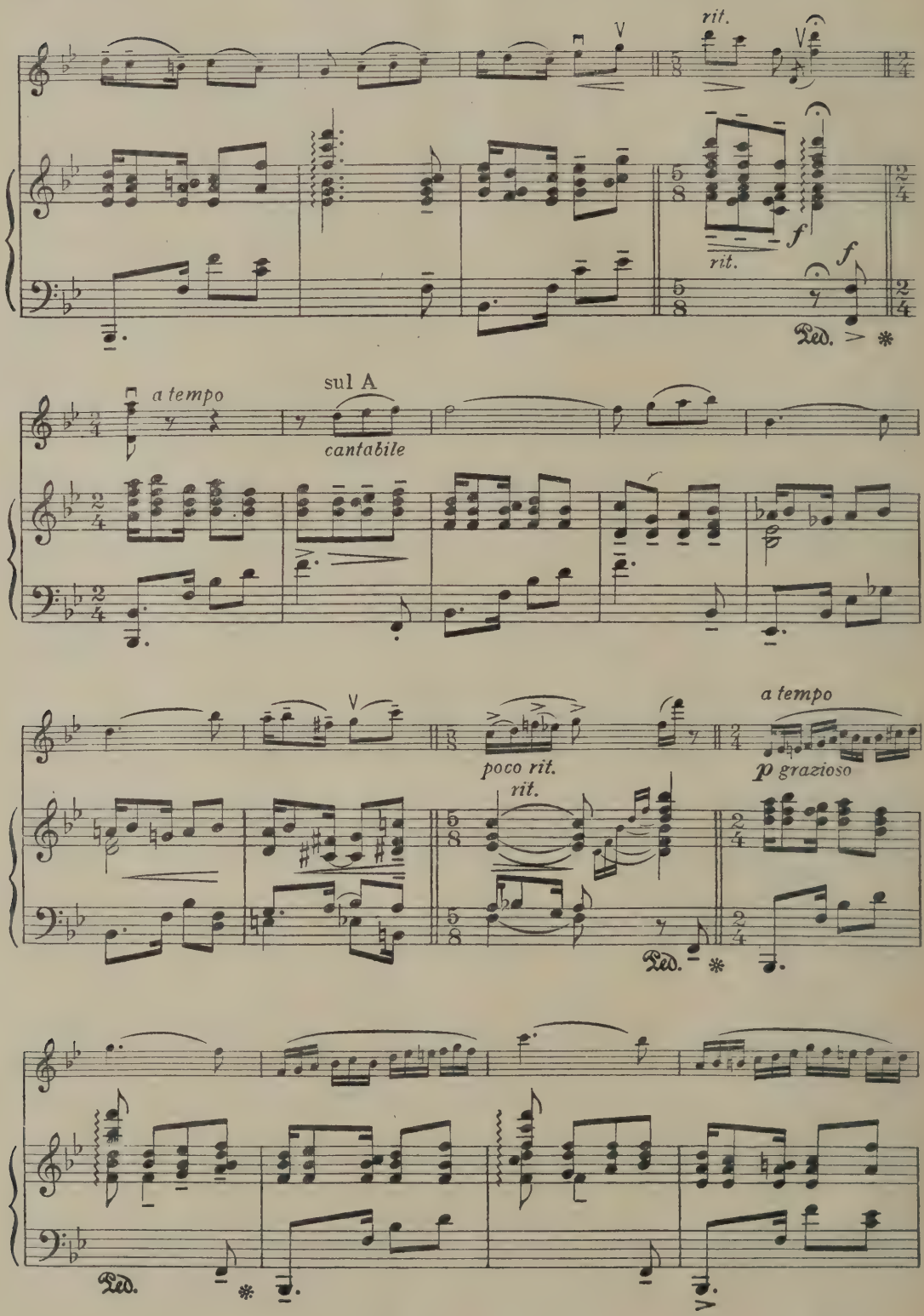

Lento
M.M. ♩=80
Ôh! mungun - - zá — Bom a-ca-
çá — Van-cê nha-man-ja De pai Guen guê, Van - ce nha-
man-ja De pai Guen - guê,
M.M. ♩=108
Êh!...
m.d.
m.e.

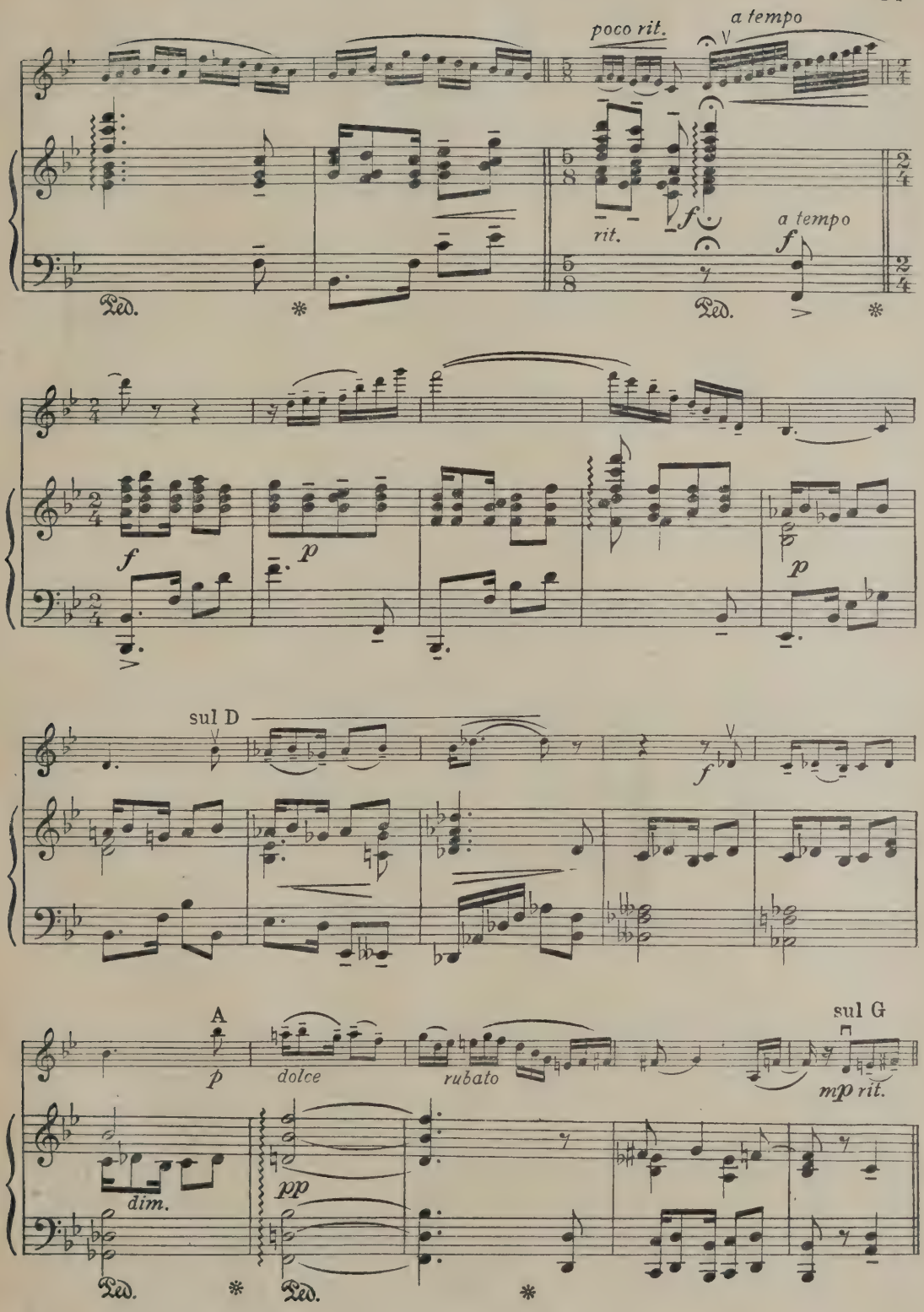
16. TANGO CAPRICIEUX

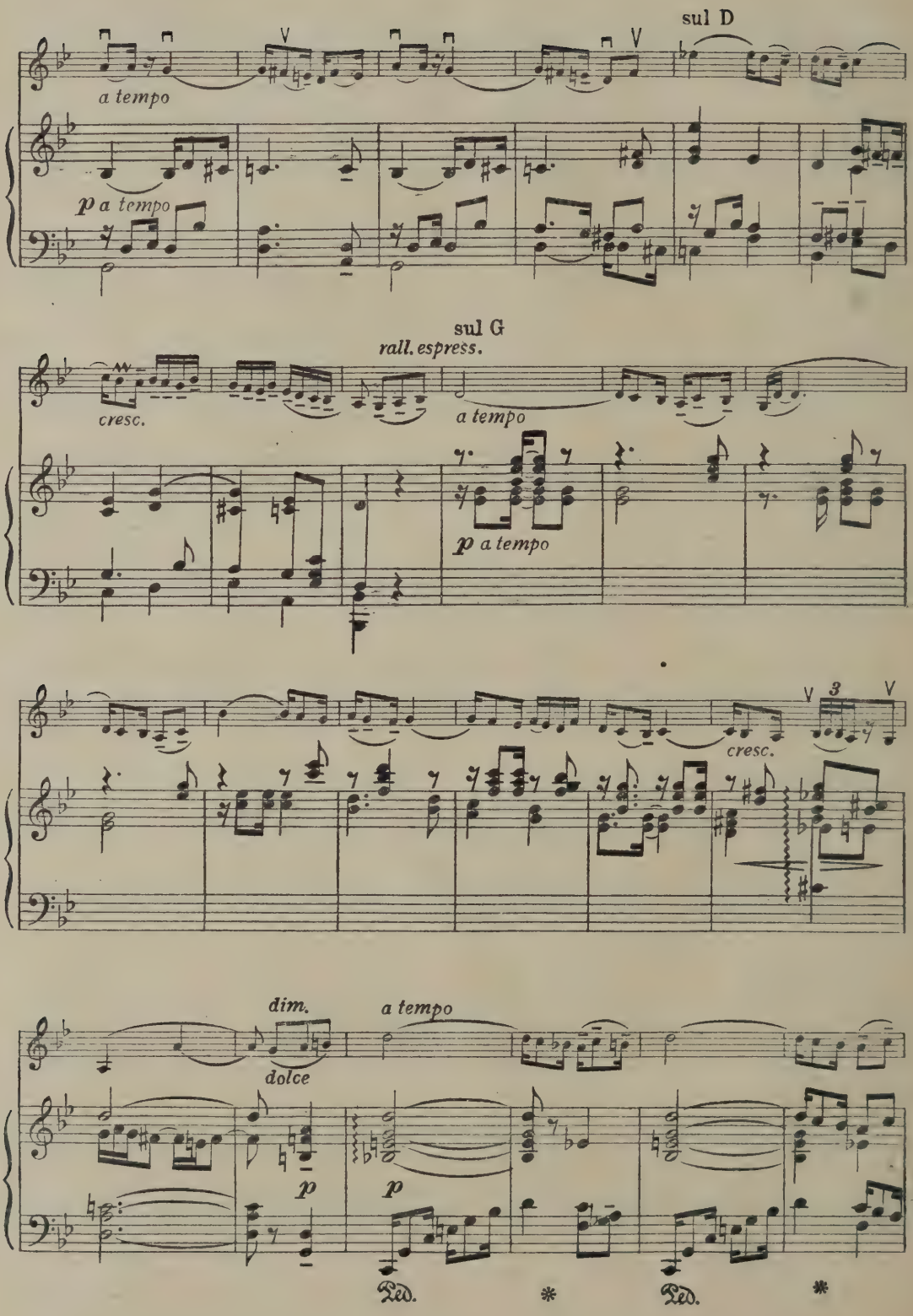
F. Braga.

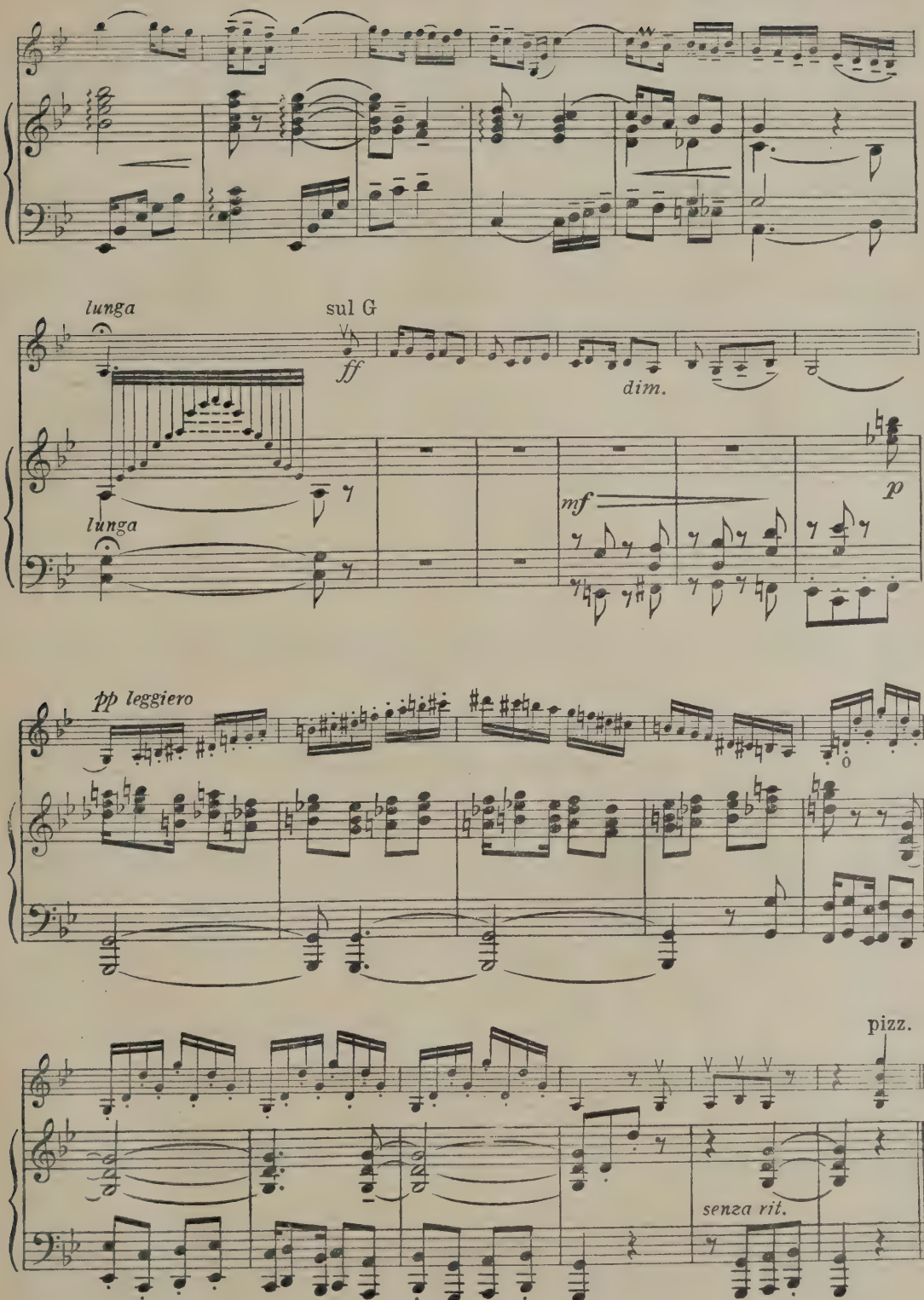



p
dim.
pp
Ped.
*
p
Ped.
Sul A
dolce
poco accel.
pp
col canto
Ped. *
a tempo
D
dim.
p dolce
rit.
p a tempo
Ped. *
Ped. *
Ped. *


rit.
f
rit.
f
Ped.
a tempo
sul A
cantabile
poco rit.
rit.
a tempo
p grazioso
Ped.
Ped.


poco rit.
a tempo
rit.
a tempo
sul D
sul G
A
dolce
rubato
mp rit.
dim.

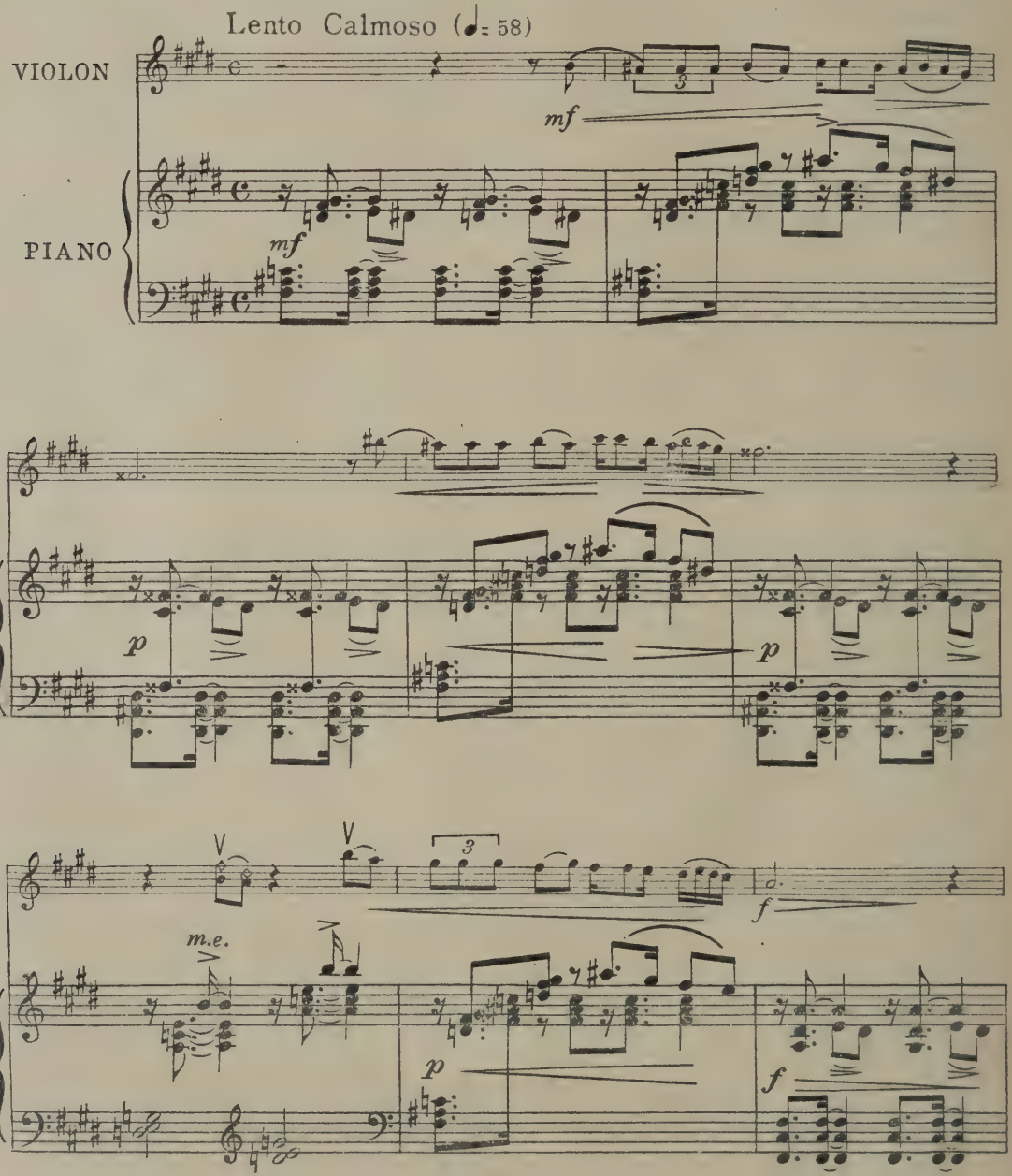

sul D
a tempo
p a tempo
sul G
rall. espress.
cresc.
a tempo
p a tempo
cresc.
dim.
dolce
a tempo
p
p
Ped.
*
Ped.
*


lunga
sul G
ff
dim.
lunga
mf
p
pp leggiero
pizz.
senza rit.

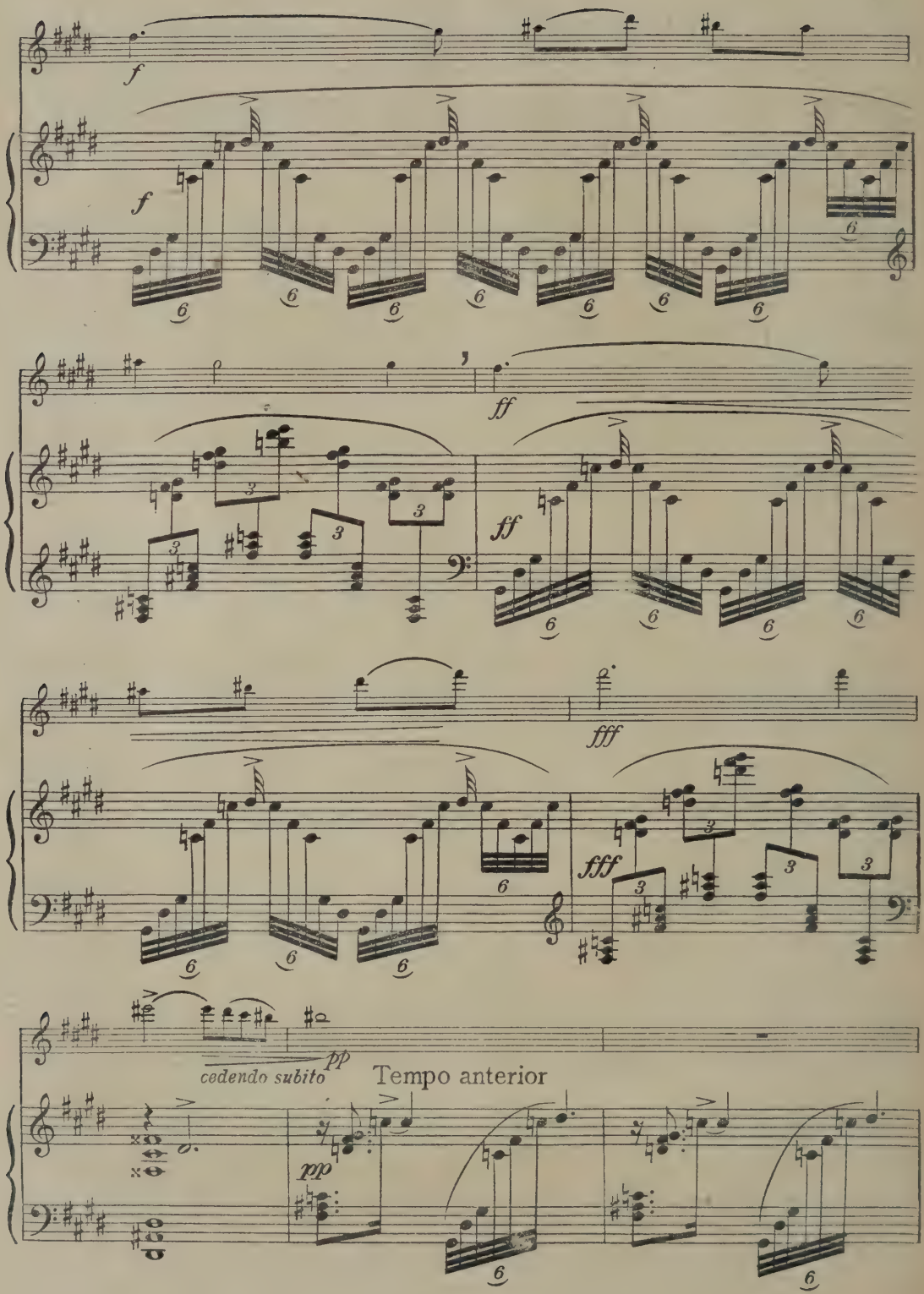
"MÃE D'AGUA" CHANTE

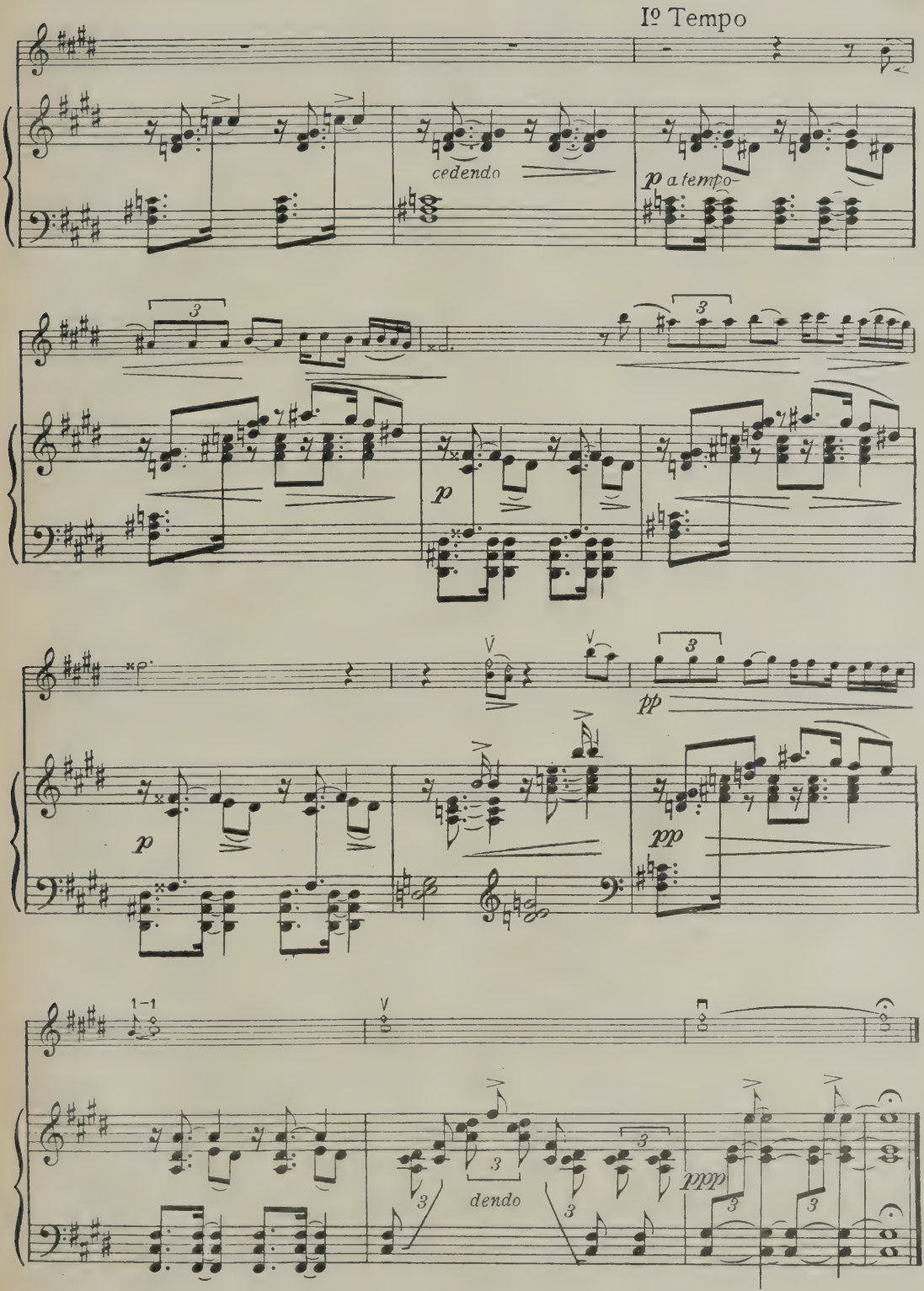
(MÃE D'AGUA est une figure du folk lore brésilien, espèce de LORELEY des tropiques qui chante pour séduire et perdre les voyageurs)

Luiz Cosme



Pouco mais vivo
pp bem cantado
m.e.
ppp bem rithmado e ligado
p
sempre cresc.
sempre cresc.

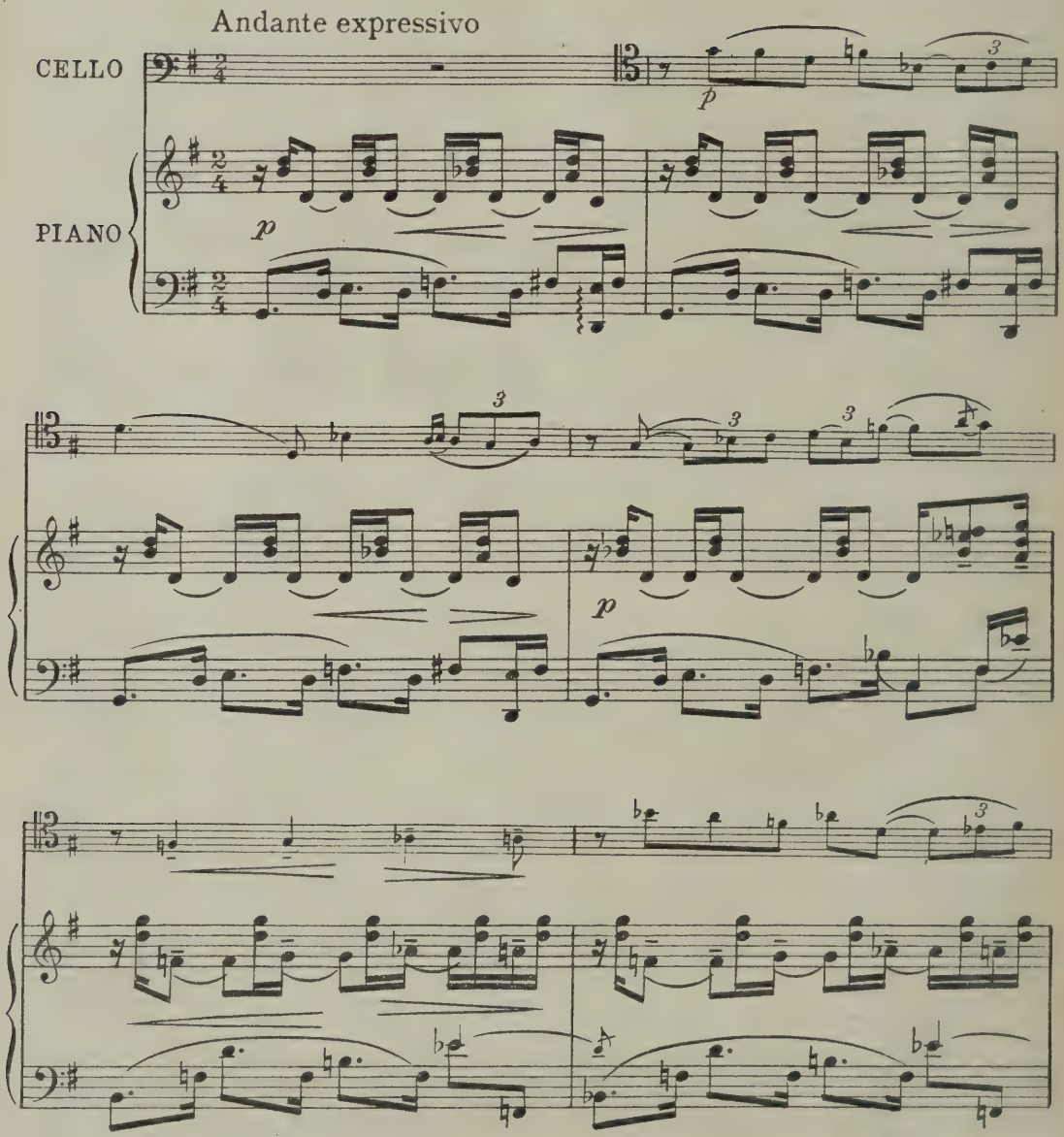

f
f
ff
ff
fff
fff
cedendo subito
pp
Tempo anterior
pp

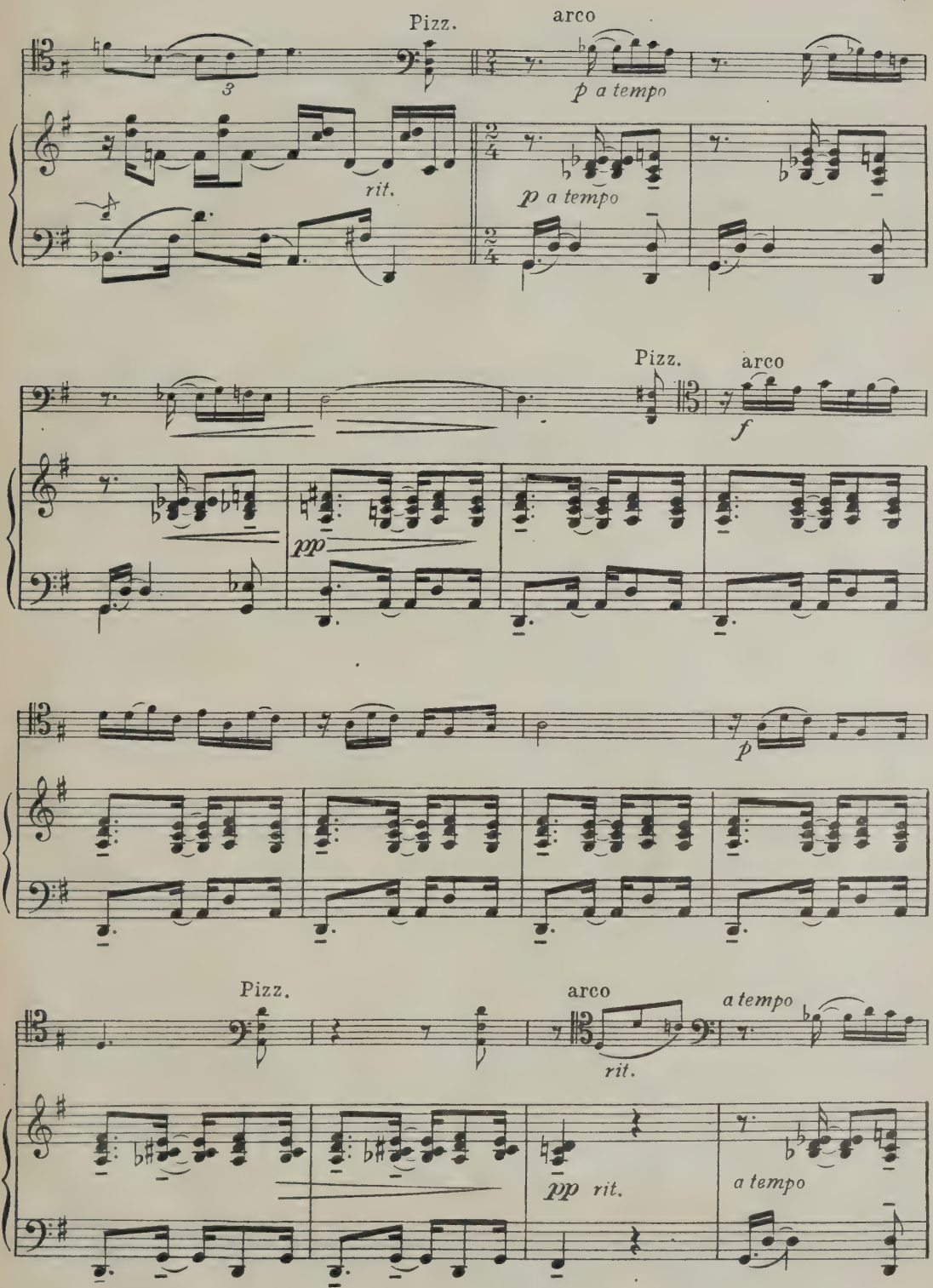

Iº Tempo
cedendo
p a tempo
p
pp
p
pp
dendo
ppp

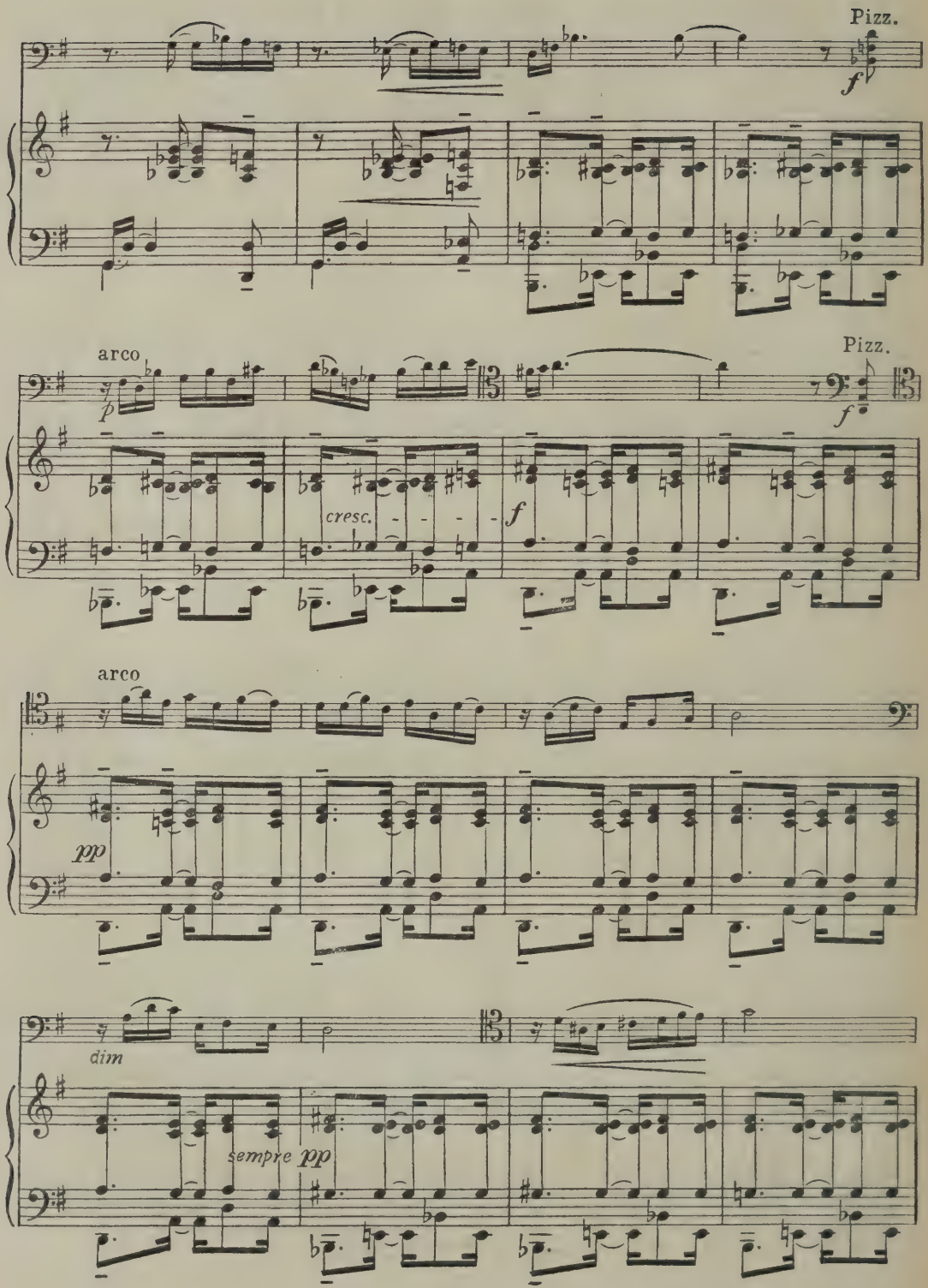
TOADA

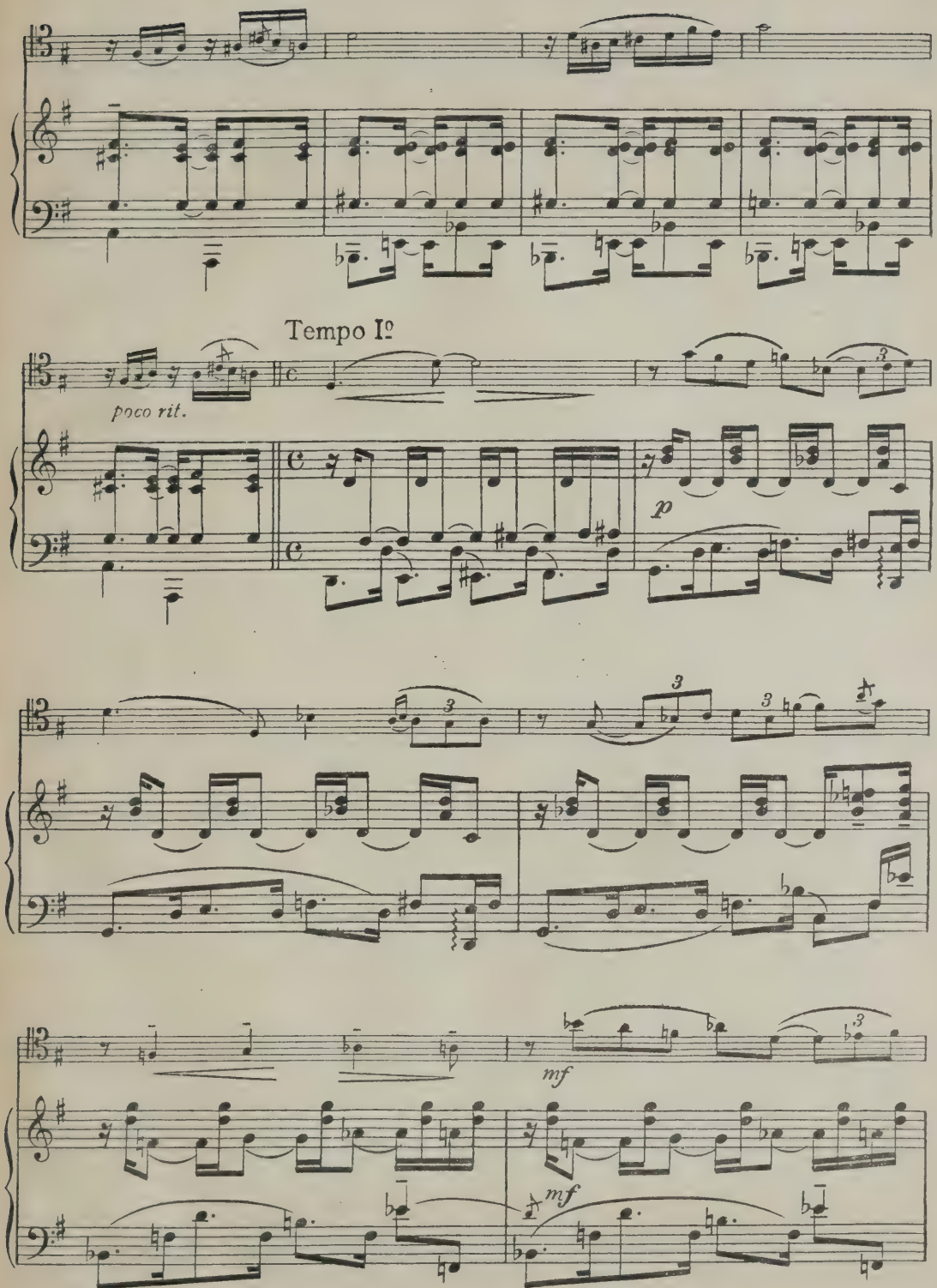
TOADA est une forme mélodique caracteristique de la musique brésilienne.

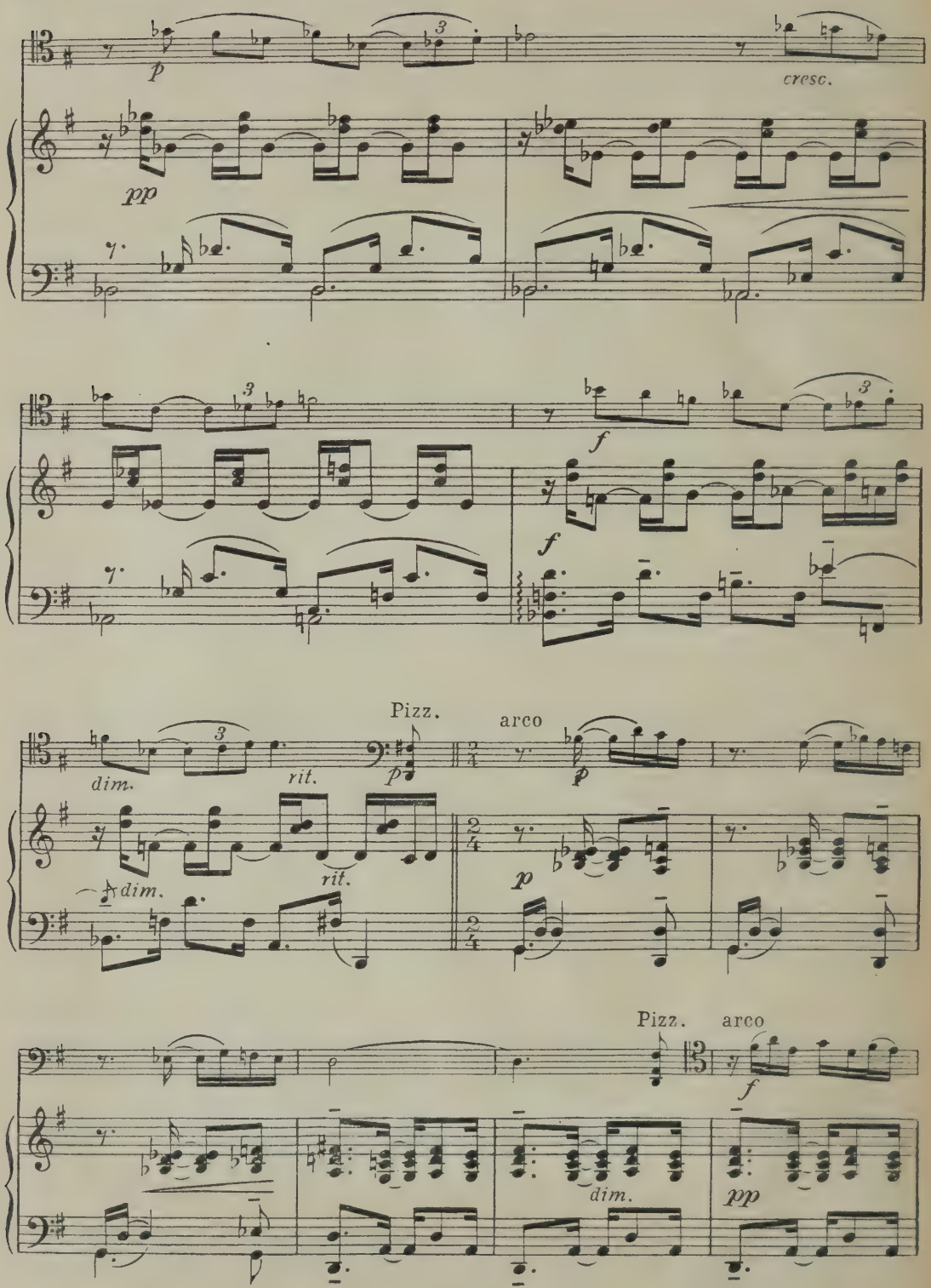
Francisco Braga

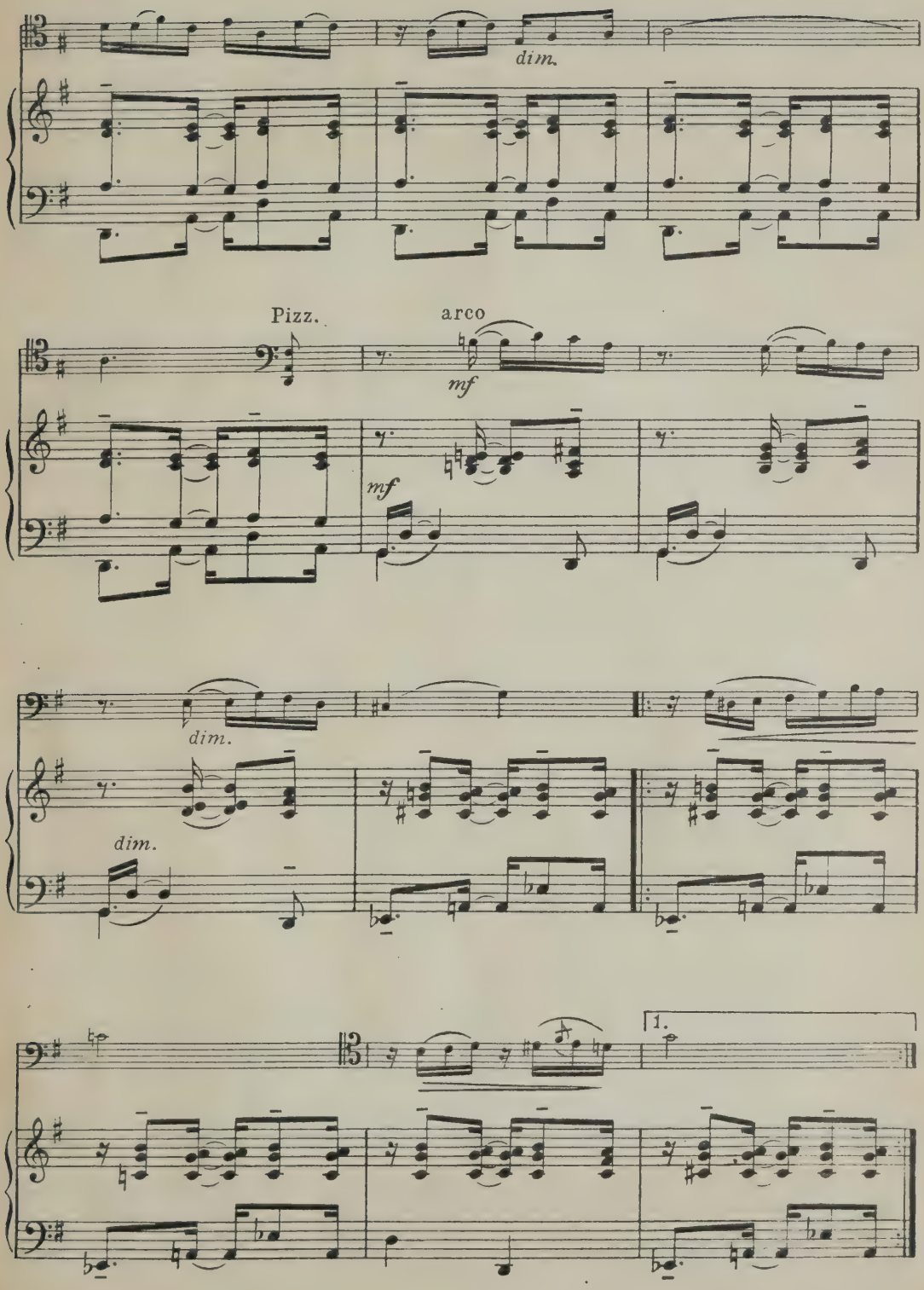


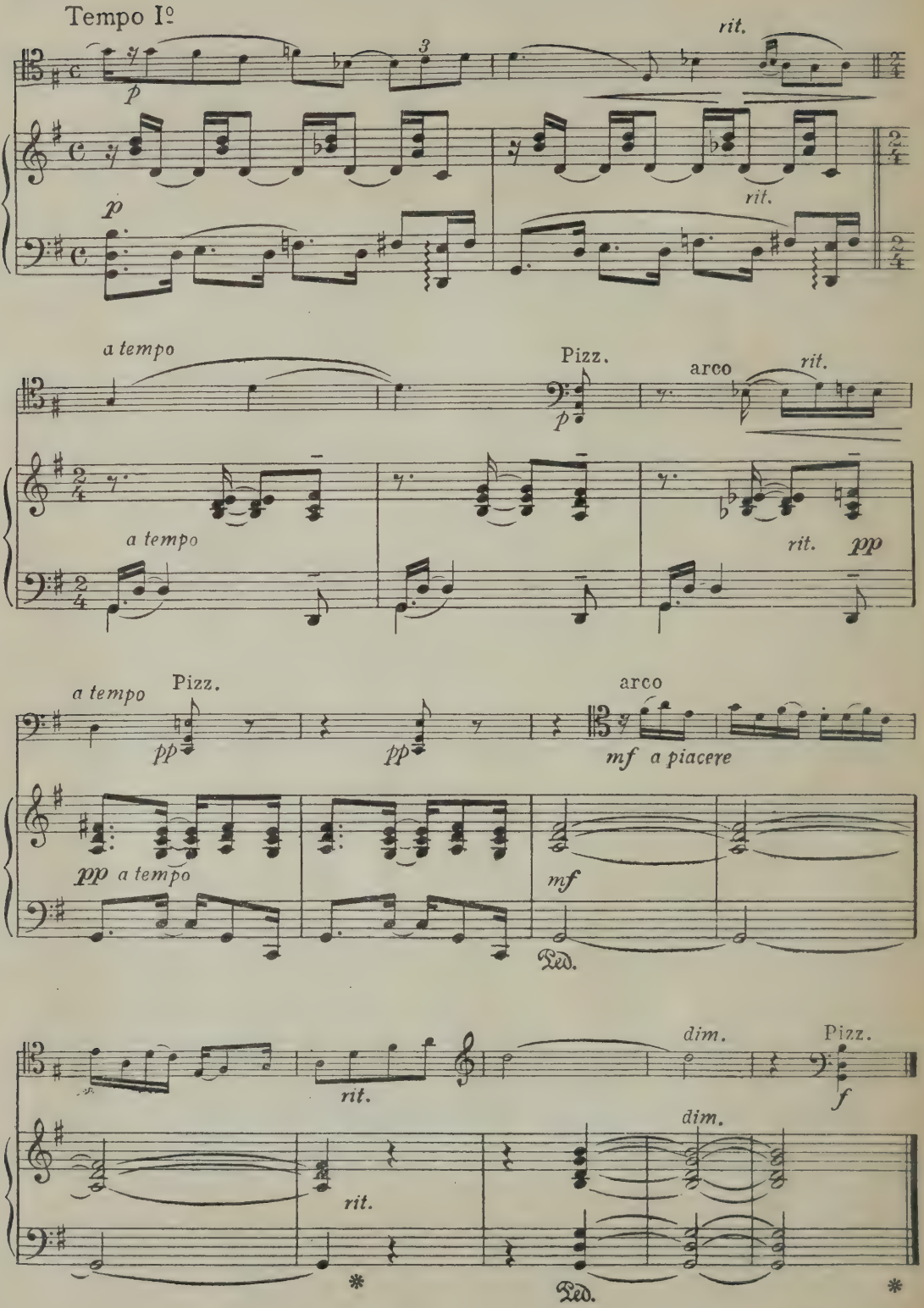

Pizz.
arco
3
p a tempo
rit.
p a tempo
Pizz.
arco
f
pp
p
Pizz.
arco
rit.
a tempo
pp rit.
a tempo


Pizz.
f
arco
p
Pizz.
f
cresc.
f
arco
pp
dim
sempre pp


Tempo I°
poco rit.
p
mf
mf


p
cresc.
pp
f
f
Pizz.
arco
dim.
rit.
rit.
p
dim.
p
Pizz.
arco
f
dim.
pp


dim.
Pizz.
arco
mf
mf
dim.
dim.
1.


Tempo Iº
rit.
p
3
rit.
a tempo
Pizz.
arco
rit.
a tempo
rit.
pp
a tempo
Pizz.
arco
pp
pp
mf a piacere
pp a tempo
mf
Ped.
dim.
Pizz.
rit.
f
dim.
rit.
Ped.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04998 666 2

MAR 10 1943